"十三五"国家重点图书





怪谈

日本动漫中的传统妖怪

第2版

薛燕平 主编
周英 著
李墨谦 插画

中国传媒大学出版社



周英，儿童文学博士。对日常生活之外的世界满是好奇，总相信有一个通往“异界”的入口会在某处开启。相信天真的力量，钦佩童年的勇气。一直以来，读书、编书、写书几乎构成了生活的全部，她乐在其中。



李墨谦，80 后北京老男孩儿，号嘲风堂主、观音堂主人。双子座，O 型血。喜欢传统，喜欢大自然。著有《熊猫朋克》《山海经图鉴》《世界玩具经典》等作品（欲了解更多内容，请登录：punklee.com）。





丛书策划：冬　妮
责任编辑：张　旭
特约编辑：陈　默
封面设计：李　坤
封面后期制作：徐嘉嘉

“动画馆”系列丛书

世界动画电影大师（第 1—3 版）

非主流动画电影——历史 · 流派 · 大师（第 1—3 版）

世界游戏制作大师（第 1—2 版）

怪谈——日本动漫中的传统妖怪（第 1—2 版）

英国动画（第 1—2 版）

世界玩具经典——公司 · 历史 · 大师（第 1—2 版）

世界影视特效经典——公司 · 营销 · 创意

妙手“偶”得——中国定格动画（第 1—2 版）

如烟往事——中国动画加工（1989—2009）

台湾动画

羞涩的舞者——动画表演教程

黑匣子 + 猫粮——动画教学现场

韩国动画

早起的鸟儿和虫——加工片时代的中国原创动画（1982—2005）

一夜鱼龙舞——动画列国游记

蝉噪林愈静——21 世纪中国动画访谈录

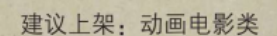
那些年，我们一起蹭过的课——帝都动画蹭课攻略

特伟画传

动画纪录片







建议上架：动画电影类



ISBN 978-7-5657-1899-1

定价：68.00 元





怪谈

第2版

日本动漫中的传统妖怪

薛燕平 主编
周英 著
李墨谦 插画

中国传媒大学出版社
·北京·

图书在版编目(CIP)数据

怪谈——日本动漫中的传统妖怪/周英著. —2版. —北京:中国传媒大学出版社，2017.3
(动画馆系列丛书 / 薛燕平主编)
ISBN 978-7-5657-1899-1

Ⅰ. ①怪… Ⅱ. ①周… Ⅲ. ①动画片—电影评论—日本 Ⅳ. ①J905.313

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2017）第 002922 号

怪谈——日本动漫中的传统妖怪(第 2 版)
GUAITAN——RIBEN DONGMAN ZHONG DE CHUANTONG YAOGUAI(DI ER BAN)

著　　者　周　英
插　　画　李墨谦
主　　编　薛燕平
丛书策划　冬　妮
责任编辑　张　旭
特约编辑　陈　默
封面设计　李　坤
封面后期制作　徐嘉嘉
责任印制　曹　辉

出版发行　中国传媒大学出版社
社　　址　北京市朝阳区定福庄东街 1 号　邮编:100024
电　　话　86—10—65450528　65450532　传真:65779405
网　　址　http://www.cucp.com.cn
经　　销　全国新华书店

印　　刷　北京中科印刷有限公司
开　　本　787mm×1092mm　1/16
印　　张　14　彩插:1
字　　数　269 千字
版　　次　2017 年 3 月第 2 版　　2017 年 3 月第 1 次印刷

书　　号　ISBN 978-7-5657-1899-1/J·1899　　定　　价　68.00 元



图1　青鬼



图2　赤鬼



图3　牛鬼



图4　幽灵



图5　生灵

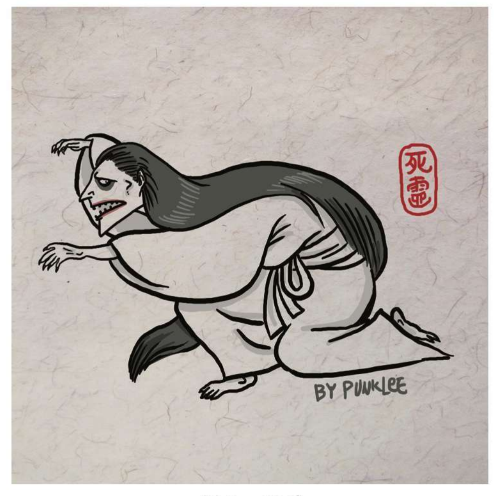


图6　死灵



图7　河童



图8　酒吞童子



图9　鼻高天狗



图10　木叶天狗



图11　乌天狗



图12　海坊主



图13　一眼坊主



图14　座敷童子



图15　山男



图16　山爷



图17　山姥



图18　山女娘



图19　白粉婆



图20　撒砂婆



图21　长手婆



图22　登户婆



图23　入内雀



图24　幽谷响



图25 镰鼬



图26 木魅



图27 草鞋妖



图28 唐伞



图29 白容裔



图30 拂子守



图31　葫芦小僧



图32　古空穗



图33　地震鲶



图34　雷神、雷兽和风神



图35　丛原火



图36　钓瓶火



图37　姥姥火



图38　青鹭火



图39　古笼火



图40　火之神



图41　七福神



图42　极乐蝶



图43　件



图44　狒狒



图45　猫又



图46　见越入道



图47　轮入道



图48　山童



图49　泥田坊



图50　一目小僧



图51　柳女



图52　安达原鬼婆



图53　雪女



图54　雪童子



图55　川獭



图56　轱辘首

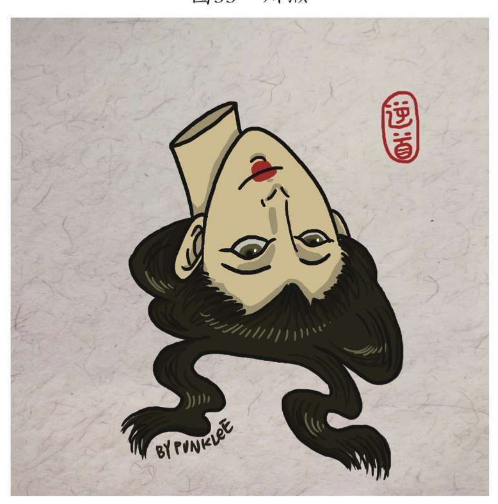


图57　逆首



图58　飞缘魔



图59　桥姬



图60　清姬



图61　鬼女红叶



图62　般若



图63　骨女



图64　裂口女



图65　络新妇



图66　齿黑



图67　青女房

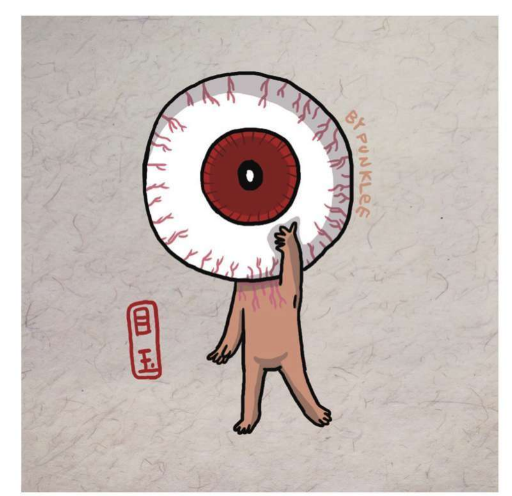


图68　目玉



图69　片轮车



图70　豆腐小僧



图71　狸猫



图72　豆狸



图73　狸和尚



图74　狸腹鼓



图75　文福茶釜



图76　狸娘



图77　人鱼



图78　九尾狐



图79　杀生石



图80　白狐



图81　葛叶



图82　狐火



图83　猫女



图84　猫娘



图85　罗刹女

主编的话

关于“动画馆”系列丛书

以下文字是我作为“动画馆”系列丛书的主编在每本书前必须说的，不管这本书是不是我写的。

我策划这套系列丛书的初衷很单纯——这些选题都是我自己想写的。我如果有时间、有能力，才舍不得叫别人写去呢，咱这不是没那本事嘛。与其自己憋着好选题写不出来，把好主意烂肚子里，不如叫有能力的人写。真要写出好书，对大家都有好处，起码我再写书需要参考资料时有现成的书看了。就跟那广告词说的一样“你好，我也好”。

“动画馆”系列丛书试图囊括与动画相关的所有领域的内容，比如已经出版的《怪谈——日本动漫中的传统妖怪》《世界游戏制作大师》《世界玩具经典——公司·历史·大师》《世界影视特效经典——公司·营销·创意》等专著。之所以做这件事是因为我一直认为仅仅把动画那点事儿弄明白对推动动画艺术与产业长期发展来说远远不够，必须搞明白与动画貌似无关却又有着千丝万缕联系的其他艺术门类的内容与产业状况，才能使中国动画真正强大起来，例如：动画和玩具、动画和漫画、动画和电子游戏、动画和儿童文学、动画和电视、动画和电影特效等。只有把这些兄弟艺术门类及其产业链的历史、特点、运营模式、成功经验、代表人物、经典案例以及它们与动画的关系研究透，关于动画艺术与产业的研究框架才能立体清晰起来。

因此，“动画馆”系列丛书将是一辈子的活儿，一年能推出一本我就很开心了。开

放性、独创性强以及会不断更新与补充是这一系列产品的特点。当然，动画历史、流派、大师等方面的研究与引进，国外优秀理论著作的翻译也是该系列丛书必不可少的内容。

我选择作者的标准很简单——有能力，有激情，人品好。ACGT[①]是很时髦的东西，你叫老教授写“凉宫春日”玩具为什么“萌”倒一片男人，这不是明摆着为难人家吗？所以我不在意作者的专业背景与学历，只要对动画及动画周边某一领域有深入研究，语言表达能力强，有激情，想和读者分享自己的感受，确实够“宅”，并且不指望通过写字发财就可以加入。现在有几本书的作者就有在校学生，他们年纪都不大，但确实是ACGT发烧友，这是所谓的专家学者们不具备的条件。

“动画馆”系列丛书的宗旨是：第一，每本书阐述的主题都应与动画有关；第二，每本书的内容都应与中国该领域现状有关。比如，我会要求《世界玩具经典——公司·历史·大师》的作者阐述玩具与动画的关系以及中国玩具业的现状。

之所以强调这两点主要是从该系列丛书的整体构思出发的：强调与动画的关系是为了“点题”——这是“动画馆”丛书，如果书里讲的一切内容都和动画没关系，那岂不是笑话。另外，该丛书的最终目的是帮助中国动画走出低谷，那么内容必须与中国国情有关。你可以单独拿出一章写，也可以打散了在行文中体现，总之，作者一定要带着这两个观点创作。只有这样，才能保证该丛书整体论调统一，而不至于像蒸散了的窝头一样单摆浮搁。

这一系列丛书中的很多内容将是国内相关领域的“第一本”。说它是“第一本”绝不代表它如何了不起，只是想告诉读者——“万事开头难”，对该丛书中不成熟的地方请多多包涵。

关于日本传统妖怪与动漫的关系

我曾经在《非主流动画电影》那本书的后记里说过自己下本书要写《日本动画》，

① ACGT是我创造的一个专业名词，即动画（Animation）、漫画（Comic）、电子游戏（Game）和玩具（Toy）的综合简称。其实这一称谓在日本非常流行，一般称ACG。我认为玩具也是必不可少的重要元素，因此把Toy加了进去，便成了现在的ACGT。

但是我暂时放弃了，因为日本动画实在太博大精深了，绝非是一本书可以说清楚的。目前我还没足够强的能力把“日本动画”这四个字说透彻。与其在一本书里费尽心血也说不全面，还不如将“日本动画”拆解开来，从不同角度切入进行分析，也许这样写个二三十年，创作出四五十本书，就能将其阐述全面了。

于是《怪谈—日本动漫中的传统妖怪》拉开了这个浩大工程的序幕。这本书不仅阐述了妖怪在日本动漫中的应用，还研究了日本戏剧、文学、真人影视作品中的传统妖怪形象。作者分析了自然、宗教以及其他国家文化对日本传统妖怪演变的影响，并探寻了传统妖怪会成为日本艺术创作永恒主题的原因。

在此我还想介绍一下本书插画作者—李墨谦。他也是“动画馆”系列丛书之《世界著名玩具经典》一书的作者，中国传媒大学南广学院动画专业的毕业生。这孩子对日本传统妖怪的痴迷程度丝毫不亚于我，有时我甚至觉得他对妖怪的好奇与研究已到了近乎狂热的地步。多年来他不仅坚持绘制“百鬼夜行图”（目前已经画了近300个，并对每一个妖怪进行详细介绍），而且经常主动接近各种“灵异现象”（比如大半夜爬到学校后面那座古墓成林的山上并声称真的看见了什么）……

一个打骨子里相信这世界有妖怪的动画专业人士负责插画；

一个打骨子里相信这世界上的妖怪是善良、可爱的儿童文学博士负责写作；

我想这应该是一本图文并茂的好书。

关于本书作者

最早认识周英是因为她要写一篇关于剪纸动画的毕业论文，于是这个学儿童文学的女孩经常天不亮就起床，从北京师范大学先骑车再换地铁赶到我们学校听我的课（路上往返最少3个小时）。炎炎夏日、数九严寒，从不迟到，一坚持就是一年。

再深聊，发现这个名牌大学女研究生的梦想竟然是去南方小城市做小学老师，给小朋友讲讲她喜欢的儿童文学故事，在海边走走，看看书，做做饭，过着与世无争、清心淡泊的生活。我不禁拍案叫道：“你这生活方式太动画片了！其实我也想这么活着！只不过我不给小孩讲故事，我给他们看动画片！另外，我不会做饭，我喜欢吃饭。到时

候我找你吃海鲜去吧？”周英很痛快地说：“行！管够！”

再之后，我发现这位女硕士对儿童文学的热爱程度远远超乎我的想象，她兼职教外国人说中国话挣来的那点儿微薄的工资几乎全部用来买相关专业书籍了。曾经有一段时间我们俩“抽风”似的比赛谁在卓越网上买书花的钱多——当然我突击买书是为了凑报销用的发票，而她……

当时我正雄心勃勃地为《日本动画》一书做准备，把市面上与日本有关的中文书几乎买全了，打算先把这些书都看完，对日本有个整体的了解再动笔。于是我对这个穷学生说：“你不是在写日本妖怪吗？我这所有日本方面的书你都可以借去看，省点钱。”结果这孩子竟然说：“不用了，谢谢您，您给我个书目就可以了，我自己买。书这种东西还是自己有，心里比较踏实。”

一个爱书如命的人不会坏到哪去，更何况还是一个热爱儿童文学书的人。我不由地想说：“你‘无耻’的样子颇有为师年轻时的风范。”

如今周英已经是儿童文学的博士了，但她是我认识的为数不多的几个怎么看也不像博士的人。她依旧向往着海边小镇的炊烟袅袅，依旧喜欢小孩，依旧爱书如命地为卓越网贡献力量。有一次她很认真地问我：“薛老师，您说我博士毕业了，就有资格去当小学老师了吧？南方，海边，小城市都行。人家会要我吗？”

我说：“你先找个男朋友再说吧。”

“有！我有男朋友！真的，有！”

一个有男朋友的女博士；一个偶尔会对儿童文学尴尬的现状说两句粗话的女孩；一个深感儿童文学与动画必定有密切联系并努力探寻其中奥妙的“非专业人士”，这就是我印象中的周英。

关于本书第2版

《怪谈—日本动漫中的传统妖怪》是“动画馆”丛书中第一本由除了我以外的其他作者完成的再版书。这使我很欣喜，不仅是因为“再版”是对作者的一种肯定与嘉奖，最关键的是——终于又有一位“动画馆”作者可以让出版社赚钱了！

尽管这次再版距上一版上市已经过去了7年，周英也从一个儿童文学专业的在读博士成为广西师范大学出版社专业的童书编辑，但是当出版社编辑主动找我说“薛老师，‘妖怪’那本书咱们出第2版吧”时，我依然激动得不得了，甚至比我自己的书再版还要高兴。因为事实证明我当初没看错人，没选错选题。还有什么比看到自己学生有出息更令老师欣慰的呢？

本书插图作者李墨谦也已经从一名青涩的大学毕业生成长为知名漫画家、插画师，并已经娶妻生子了（我当师爷了！）。目前他正在专心学习国画与动植物学知识，据说已经成功混迹于生物圈而成为“最会画画的生物学家”。李墨谦为本书绘制了85张全新插图，很少夸人的我都不得不承认他的画功与审美与7年前相比上了一个大台阶。少了些邪气，多了几分温暖。

今年是“动画馆”丛书诞生十周年，“一辈子做好一件事”是我对该丛书的定义。希望周英、李墨谦的《怪谈—日本动漫中的传统妖怪》第3版不必再等一个7年。

“动画馆”系列丛书主编

中国传媒大学动画学院教师

薛燕平

2016年6月3日于北京

目录

缘起

2007年4月的一天中午，北广（比起“中国传媒大学”来，我还是觉得北广更为顺口）动画学院的薛燕平老师上完课之后，跟我谈起了Punk Lee（李墨谦，本书插图作者）的画作《百鬼夜行》。这些画都是依据日本民间的妖怪传说而作，已经完成了100多幅，还获得了南广首届漫画节金奖。薛老师说，有很多日本动漫作品都受到了妖怪文化的影响，如果能写一本关于“日本动漫中的妖怪”的书，再配上Punk Lee的这些画，一定很不错。

“嗯，应该是的。”我说。

可我没想到的是，薛老师的这番话并不只是说说而已；更没想到的是，薛老师竟是想让我来写这本书！我之所以没有想到，首先，因为我对日本妖怪文化并不怎么了解；其次，我看过的日本动漫作品也并不多。以如此浅陋的基础去写书，岂不是自不量力？因此，当时我并没有应承下来。

然而，当我看了Punk Lee的《百鬼夜行》图之后，却真的想要好好了解一下日本妖怪了。

在看到Punk Lee的画之前，我也看过一些近现代的所谓“妖怪绘”。或许是因为我视野狭窄、阅历浅薄，没有看到更多更好的作品，反正就我所看到的那些画作而言，它们不是极尽恐怖之能事，就是千“人”一面、难分彼此，无论从造型还是色彩上来看都难脱前人的窠臼，有的甚至难逃模仿、剽窃之嫌。而Punk Lee的“百鬼夜行”却有一种能抓住人心的力量，那些在日本民间游走了不知多少年的妖怪，经过了无数版本的演绎，到了Punk Lee手中，变得十分可爱，活灵活现，似乎就要从纸上跳出来一样。如果有一天他们真的出现在我面前，我也一定不会被吓跑，而是会走上前去，让他们给我讲讲各自的故事。妖怪在每个人心中和笔下的样子都是不一样的，然而直到他

们以Punk Lee笔下那种活泼生动、带着孩子气的模样出现在我面前时，我才真正想要跟他们打打交道，想要追根溯源，看看这些妖怪的面貌是如何历经千年而渐渐形成的。再一想到可以用Punk Lee的《百鬼夜行》作为书的插图，那是一件多么让人欢欣鼓舞的事！这是促成我写这本书的重要原因之一。

其次，是因为这些妖怪“阴魂不散”“妖言惑众”，在日本（其实已不仅仅是日本）文学、绘画、雕塑、音乐中飘飘忽忽、时隐时现已千百年之久。近几十年来，妖怪们不仅没有隐退，反而在漫画、电影（尤其是动画片）中各显神通，大放异彩。比如水木茂的漫画《鬼太郎》，宫崎骏的动画片《幽灵公主》《千与千寻》《龙猫》等，无不为妖怪们注入了新的生命力。喜欢日本动漫的人，对日本传统的妖怪们一定不会陌生。在一些以妖怪为主角的动漫作品中，我们可以触摸到一条从古延续至今的脉络。那些早已为人所熟知的形象，是日本民间文化的一部分，并且很幸运地被延续了下来。日本的妖怪文化像是一株千年古木，虽然如今赖以生存的土地日渐贫瘠，毕竟还是根深叶茂；而中国《山海经》式的瑰丽想象，却已如游丝般奄奄一息了。日本的妖怪文化是如何被传承下来的？又是如何随着时代的变迁而改头换面，却始终保持着自己的精髓的？这些现象，值得深究。在日本，这方面的研究有很多，被介绍到中国来的却只是寥寥。“世界妖怪协会”会长水木茂（Mitsuki Shigeru）先生将研究妖怪当作毕生的事业，直到去世之前还在孜孜不倦地探寻妖怪世界中的秘密。与中国的妖魔鬼怪相比，日本的妖怪何其幸福！近年来，国内对日本文化的关注和研究热情很高，对日本各种艺术的介绍也很充分，然而对日本传统妖怪文化的关注却并不是很多。能在这一领域做一点自己的探索，并非毫无意义。这就是我写这本书的另一个原因。

日本人对待妖怪是充满善意、温情的，不仅很真诚地相信，还头头是道地描述每一种妖怪的来历和特点，对它们的行动也有很细腻、很人性化的解释。比如说，日本人认为妖怪和人一样有好有坏，一些作恶的妖怪也不是生来就很坏，而常常是被一些难以控制的因素或难以排遣的情结所困扰，最后才变成了为非作歹的妖怪。比如，《鬼太郎》中的“踮脚妖”，被一时贪心的撒砂婆唤醒之后开始作恶，给妖怪们吃催眠花的花粉，把他们变成供血树并吸取他们身上的灵气来壮大自己（在日本人的传统观念中，树木本身就是神，蕴含着灵气）。踮脚妖作恶时不顾一切，破坏性很强，大多数妖怪都惨遭毒手，变成了树。而他被制服后失去了作恶能力，变回了被撒砂婆唤醒前的样子。面对手无缚鸡之力的踮脚妖，险些被他害死的鬼太郎在恢复神力后并没有杀死他，而是像对待小孩子一样温柔地把他送回砂子里，好像什么都没有发生过。再比如《幽灵公主》中的森林之神、《风之谷》中的荷母、《千与千寻》里的无面鬼，它们的

本性都是好的，都有神性和灵性，只不过是被逼得走投无路或者是受到了诱惑，才被迫做了有破坏性的事。他们的冲冠一怒，往往会令天地为之变色。而当对手（往往是人类）用纯真和善良去抚慰他们，或者稍稍做出让步，敛一敛自己的残暴和贪婪时，一切就复归平静，他们也重新回到原来的样子，恢复了原有的灵性和纯洁。这前后的面貌、举止反差极大。而那些做了坏事的妖怪和神灵也往往能及时省视自己的过错。比如撒砂婆在关键时刻起了很大的作用，森林之神在找到自己的头后立刻将功补过，赐还了被其摧毁的郁郁苍苍……这些都是妖怪世界中很有人情味的地方。这种温和、慈悲的态度，没有斤斤计较的狭隘，人和妖怪都在宽容和悲悯中得以升华，并最终“放下屠刀，立地成佛”。因此我觉得：

不狭隘、大慈悲的宗教是可爱的宗教。

不呆板、真性情的妖怪是可爱的妖怪。

诸如此类的方方面面，使我对日本妖怪越来越感兴趣。这些兴趣点点滴滴地汇聚起来，在我心中慢慢发酵，到后来简直有了“山雨欲来风满楼”的架势。那段时间，我常常会毫无来由地在读书、看电影的时候想到妖怪——哪怕它们其实与妖怪并不相干，我也会被其中的某些片段所触动，并将之与日本妖怪联系起来。这样的状况愈演愈烈。那天，当我读到爱尔兰诗人叶芝早年的作品《凯尔特的薄暮》时，终于下了写这本书的决心。这本书搜集了流传于爱尔兰西北部地区的古老神话和民间传说，其中大量的篇幅是关于鬼怪和仙人的故事。在这本书中，我不仅看到了许多深深吸引着我的鬼怪传说，还看到了叶芝对这些民间传说的推崇。书的封底有几行文字：“民间艺术实际上是思想中最古老的贵族，它拒绝短暂易逝、微不足道的东西，也不接纳仅仅是小聪明和俗艳之物，更拒绝粗俗和虚伪；它搜集了一代代人最质朴、最深刻的思想，所以，它堪称所有伟大艺术的发源地。”

我喜欢叶芝的诗。既然现在连这位诗人都来“暗示”我了，看来我真的要动笔了。读到叶芝的这本书是一次偶然，然而这次偶然却点燃了我向“所有伟大艺术的发源地”靠近的愿望。不管我是不是真的通过写这本书向它靠近了，至少也算是做出了尝试和努力。有些事情，决定不做很容易。但是我深知自己的懒惰：如果不开始做一件事，恐怕永远都只能停留在现有的水平，只有被逼着，才肯认认真真读一点书。

那么，就逼自己一下吧！

而我与妖怪的缘分，也因此而起。

第一章
日本传统妖怪

第一节 妖怪的传说

一、妖怪是什么?

说起妖怪，人人都不会感到陌生。然而要想讲清楚妖怪到底是什么，又的确不是一件容易的事。自古以来，关于妖怪的定义形形色色，可谓一国有一国的说法，一时有一时的特点。

日本妖怪学研究大师水木茂在《世界妖怪事典》中说：

孩提时代，我常常会想“妖怪是什么东西？”，当时的那份赤子之心一直持续到现在，我至今仍在心里不断自问自答，但借着对形状的持续钻研、涉猎，我才慢慢有了答案。

不论妖怪究竟是“氛围”还是“感觉”，如果没有往前深入探索，就很难捕捉到它们真正的样子。所以，我便试着将这样的“氛围”和“感觉”具体化为图像，如此一来，就好像真的捉到了妖怪，并懂了一大半似的。正因为过程如此有趣，我才会在一次又一次地捕捉妖怪的形象时，迎接了花甲之年的到来，而有关妖怪的自问自答也从“妖怪是什么东西？”变成了“外国的妖怪不晓得是什么样子？”。

在进行过各式各样的调查后，我发现国外的妖精或妖怪，本质上都是相同、并无二致的，这让我突然有一种找到朋友的感觉……

根据英国人类学家泰勒的《精灵说》，我们可以得知：

灵魂，是栖于人类的一种灵的存在。

死灵，是栖于死者的一种灵的存在。

精灵，是栖居在人类以外的事物的一种灵的存在。

根据上述说法，我想妖怪这种东西应该是属于最后的“精灵”吧！

在欧洲，人们称那些观察妖精、描述妖精的人为“妖精学者”，但这样的说法应该是放诸四海皆准的。

某些人的眼睛可看到一般人看不到的东西，透过这样的眼睛，我们才能发现妖精，也就是借由“高妖怪感度”人们的眼睛，我们才能看到不存在于现实的各种事物吧！

而世界是如此广大，更有着一般眼睛无法看到的世界呢……[①]

正如水木茂所说，世界各国的妖怪，本质上都是大同小异的，只是不同地方的人们对其称呼不同罢了。不管大家的叫法有多大差别，大体来说，人们说起“妖怪”时，指的就是那些不同于动物、植物和其他物品现实形态的“超自然”的存在。妖怪的模样千奇百怪，或许正是人们摆脱了现实世界的限制，随心所欲想象的结果。

那么，妖怪与“神”“精灵”“幽灵”“鬼”“魔”等又有何不同呢？古往今来，人们对这些“一般眼睛无法看到”的事物抱有很大的热情，并投入了很多精力去研究。

先说“妖怪”。中国志怪小说《搜神记》的作者干宝对妖怪的定义是这样的：“妖怪者，盖精气之依物者也，气乱于中，物变于外，形神气质，表里之用也。”由此可见，妖怪并不是一开始就存在的，而是经历过一番变化之后才产生的。特别是在日本，妖怪的产生往往要经历很大的磨难。一般来说，妖怪主要是由那些不能修炼成仙的动植物、非生物幻化而成的，还包括一些修仙失败的人和动物。然而广义的妖怪，却是泛指一切有超能力或者法术的非神、非仙、非人的物体，即泰勒所说的“栖居在人类以外的事物的一种灵的存在”。妖怪的起源与神有极大的联系。日本民俗学的奠基者柳田国男认为，妖怪就是神衰落后的形象。妖怪与神同根同源，本来是没有太大差别的。只是到了后来，神渐渐分化出了不同的“等级”，妖怪也就诞生了。神的力量，在绝大多数的民族中都具有双重含义——既能给人们带来福祉，也能将世界毁于一旦，人力是无法干涉和改变的。因此人们通过祭祀来向神祈求幸福平安，并以各种各样的禁忌来约束自己的行为，以免触怒神明。后来，这种混沌的敬畏之情逐渐发生了变化，人

① 〔日〕水木茂：《世界妖怪事典》，吴佩俞译，台湾晨星出版有限公司2004年版，第7–8页。

们渐渐把神分为善与恶两种，把能护佑人们的仍称为神，把能给人们带来灾祸的称为妖怪。在中国妇孺皆知的古典小说《西游记》中，悟空常常恨铁不成钢地训斥迷信的百姓："这明明是妖怪，你们还把它当作神来供奉！"神与妖怪，分明已有云泥之别。

如果细分起来，妖怪大约可以分为妖、魔、鬼、怪、精五类。妖是妖怪家族中的主要成员，由动植物修炼而成，能幻化成人形，有法力，在白天和夜里都可以活动，在民间传说中，常常以负面形象出现。《辞海》中对"妖"的定义是："古人以为一切反常怪异事物的名称。"①在民俗学中，妖和精、怪都不同，专指"形象大多是非人非兽""有非常人的本领""与人对立的生物体"。②魔的名称出自佛教，是"魔罗"的略称。魔其实是妖的一种，但与一般的妖比起来，它们法力更为高强，并且常常危害人类。魔与妖的不同点还在于，魔有可能是神仙走上邪路堕落而成，而不是由动植物修炼而成的。

鬼：在中国和日本鬼的含义并不相同。中野美代子在《中国的妖怪》中说，日本把中国"鬼"字的字形与字义混同起来，构成了日本独特的恐怖世界。比如说，对人死死纠缠不放的"阴鬼"就来自于中国的幽灵之"鬼"，后来变成了"幽灵"；"妖魔鬼怪"和"妖精"则失去了在中国时的本来面目，变成了人或者类似于人的动物。而从中国传入的"魑魅魍魉"，却变成了由山林之气幻化而成的妖怪。

中国的鬼是指人死去之后的灵魂，类似于日本的"亡灵"。然而在日本，鬼是妖怪的一种，它们模样恐怖、脾气暴躁、体力过人。有人把鬼、河童和天狗并称为"日本三大名妖"，由此可见鬼在日本的知名度。一般来说，日本民间故事里的鬼都很凶恶，知名度极高的酒吞童子就是烧杀劫掠，无恶不作。鬼的力气很大，面目狰狞，头上长着一对小角，嘴里有尖利的虎牙。它们一般住在山里或海岛上，占据着大量的金银财宝。日本民间故事《桃太郎》里就有桃太郎制服恶鬼满载而归的情节。

根据外形和肤色的不同，鬼可以分为青鬼（见图1）、赤鬼（红鬼，见图2）、黑鬼、牛鬼（见图3）、犬鬼、一目鬼等。鬼常常穿着坚韧的虎皮兜肚以抵御刀枪，手持带刺的铁棒。动画片《龙子太郎》中，就有常常侵扰百姓的红鬼和黑鬼。然而在日本民间，鬼也并非只会捣乱，而是有恶鬼和善鬼之分。恶鬼狰狞可怕，会让人遭殃患病；善鬼则能使人消灾避祸。这种信念，在日本的一些祭祀仪式上体现得十分鲜明。比如日本国东半岛的鬼会、药师寺的花祭、法隆寺的西圆堂鬼会等，都有戴着假面出现的"鬼"。拿日本国东半岛举办的鬼会来说，戴着面具的"鬼"会到村子中寻访每家每户，在村民

① 《辞海·语词分册》，上海辞书出版社 1977 年版，第 1172 页。

② 徐华龙：《妖、怪、精故事的分类研究》，《文化学刊》2009 年第 2 期。

们的大门口摇着火把唱特定的谣辞，唱完后进入村民家中，在佛龛前念《般若波罗蜜多心经》，随后便会享用各家各户为他们准备的美酒佳肴。家里的老人和孩子还要请“鬼”摸摸头或者身上有病痛的地方，为的是请“鬼”为自己消灾降福。“鬼”还要在孩子们头上放数珠，代表对孩子们的祝福。然而这只是祭祀的一部分，接下来“鬼”就不那么神气了。从村民家出来之后，“鬼”要在夜里的三四点钟回到寺院捣乱。这时，寺院中的僧侣会把他捉住，院主在其嘴里塞上一块“镇鬼饼”，之后“鬼”就安静下来了。在这个热闹有趣的祭祀过程中，百姓们对“鬼”的拜访是真心欢迎的。然而尽管如此，“鬼”到最后还是难逃被驱逐、被降伏的结局。因为无论在什么场合，佛教诸神的法力都是最强大的，岂能被区区小鬼抢了风头？说来有趣，鬼虽然凶猛强大，但却最怕被人用红豆打。所以在日本民间，立春的前一天有“撒豆驱鬼”的习俗，“撒豆”也是在祭祀仪式上经常出现的内容。在过去，人们认为红豆、红豆粥和红豆饭可以避免瘟疫的发生，而人们又认为瘟疫的产生是由于“瘟鬼”在作祟，因此用红豆驱鬼的说法就这样产生了。在历史上，人们除了用红豆驱鬼以外，一些地方还会用大豆和干栗等农作物来驱鬼。在中国和日本等东方国家，农作物不仅仅是食品，还被赋予了神圣的力量。人们相信农作物中蕴含着灵力，因此在祭祀活动和一些民间节日中，农作物都是不可缺少的祭品。

怪：强调奇异、奇特，通常与妖连称，主要用来形容妖的长相非常奇特。怪大多具有较高的法力，白天和夜里都可以活动。

精：在中国，“精”指的是“自然界中有生命的物体，如动物、植物，通过不同的途径幻化成人形。它们往往混迹于人世，具有祸福人类的非凡本领，但同时，它们身上又往往隐藏着代表本性的特征，从而成为被人类指认为异类的标识”。[①]然而在日本妖怪学研究中，“精”主要分为两种：一种指动植物在修炼过程中的状态，由于修炼尚未完成，他们的法力比妖要小；另一种主要是指非生物的物体修炼成人并具有一定法力，他们往往十分邪恶，并且对人有很大的危害性。日本妖怪学对“妖”“精”“怪”等概念并没有做十分明确的划分，往往将其统称为“妖怪”。

神：日本号称“八百万（yaoyorozu,意为‘众多’）神仙居住的国家”。在日本人眼里，“凡是与大自然有关的力量，或人力不可及的特殊现象，通通可以祭祀为神。例如，某些地方称奔驰如电的野狼为‘犬神’，而在天空飞翔的乌鸦，于某个时代则被看成是

① 余红艳：《精》，上海辞书出版社 2014 年版，第 10 页。

神的使者。其他如巨石、神木、深山、瀑布、大海等，均有神的气息存在”。[①]这些形形色色的神，大致可以分为自然神（比如日神、月神、海神、风神等）和人格神（一般指祖先或者去世的人），但是也有人在去世后被当作自然神来祭祀。在日本，人尽皆知的菅原道真就是平安时代的大臣，他去世后被人们奉为雷神和学问神，集自然神与人格神于一身。一般来说，日本的自然神没有固定的面貌，仿佛随时都可以变换形态，幻化成山川草木、水火云雨……像是在天地中自由流动的一种“气”（茂吕美耶语），虽无形无迹，却无处不在。

幽灵（见图4）：是指死者的灵魂以生前的模样再度现身人间。幽灵通常没有固定的形体，可以像气流一样自由变形。一般人用肉眼看不见幽灵，只有某些特定的人，例如死者的亲属、仇敌或是有“阴阳眼”的人才能看见。柳田国男在《妖怪谈义》中说，幽灵和妖怪的不同在于：第一，妖怪在固定的场所出现，如果避开妖怪出现的场所，就能够避免妖怪的侵害。而幽灵则不同，幽灵不像妖怪那样侵扰不同的人，而是常常缠住同一个人。并非所有的人死后都会以幽灵的姿态出现。据说，只有那些生前心愿未成、缘分未断的人，或是怨恨难消、仇恨未报的人，死后才会变成幽灵，也就是日本人所谓的“怨灵”。由于他们对现世还有割舍不去的留恋或怨恨，即使肉体消失之后也还希望在世上生活，有的还会到处侵扰别人。第二，妖怪不像幽灵那样不问对象、以普通人为目标，而是常常选择特定的目标。在江户时代的日本幽灵画中，大部分的幽灵都没有脚，此后，“幽灵没有脚”的说法渐成定论。在一般人的印象中，幽灵都能自由地飘来飘去，可以随时随地出现，并具有透视的能力，即使非常狭窄的地方也能轻易通过，如入无人之境。幽灵拥有独特的灵力，那些心怀仇恨的怨灵常常使用灵力杀人复仇。在日本，人们对怨灵抱有恐惧的心理，自古以来怨灵作祟的传说不绝于耳，其中最著名的当推早良亲王、菅原道真和崇德天皇死后变成怨灵复仇的故事。对怨灵的恐惧还深深渗透在日本人的日常生活中，比如人们从不轻易讲死者的坏话，也不做对死者不敬的事，除此之外，还要供奉和祭祀死者。

在日本，除了“幽灵”以外，还有“生灵”（见图5）和“死灵”（见图6）。日本“妖怪画鼻祖”鸟山石燕的《百鬼夜行绘卷·中篇·阳》中，就分别有“生灵”和“死灵”的图像。“生灵”是活人的灵魂。据说，活人的灵魂有时也可能离开躯体在外游荡。灵魂离开之后，肉体完全处于昏迷状态，不省人事。其实中国也有同样的说法，在《封神演义》《西游记》《聊斋志异》等古典小说中，常常可以看到活人的灵魂游离于躯体之外

① 〔日〕茂吕美耶：《平安日本》，广西师范大学出版社 2007 年版，第 123 页。

的情节，孙悟空更是擅长此道，经常将自己的肉体“定”住，而魂魄上天入地，去做别的事。然而在日本，活人的灵魂飞离的现象常常发生在情绪较为激动、较为神经质的女人身上。如果一个女人长期被某种念头所困扰而无法排解和舒缓情绪，她的灵魂就会脱离躯体，代替她去完成夙愿。因此，“生灵”并不是随随便便就能飞出肉体，而是有明确的目的。鸟山石燕笔下的“生灵”在外貌上和普通女人完全一样，正拿着一卷类似于书信的东西翻阅，一脸愁苦的表情。这大概是被丈夫的秘密恋情所折磨的女人，灵魂离开了肉体，在探察丈夫的秘密吧！据说，带着嫉恨与嗔怒的生灵也可以进入别人体内，让别人身染重疾，这类人即使平日积累了功德也无法得到回报。但是，如果有人能够使他明白道理，改变自己的心意并从此不再纠缠病人，他就能够得到菩萨的原谅。

“死灵”是死人的灵魂。如果人在死的时候还怀有某种怨念，死后就会“阴魂不散”，想方设法完成生前的心愿。有时候，“死灵”还会附到活人的身上诉说自己的心愿，也就是民间传说中所谓的“附体”。在日本有不少死灵附体的传说。相传在宽文十二年（1672年），下总国有一位名叫累的相貌丑陋的妇女，被丈夫嫌弃，丈夫把她骗到山上并将其推下了悬崖。这场谋杀案被掩盖了十几年之后终于被人知晓。事件的起因是：累虽然死了，但是她的灵魂却一直在痛恨和冤屈中挣扎，最终附在女儿阿菊的身上诉说了自己的冤情，揭露了丈夫的恶行。由此看来，不管是生灵、死灵还是怨灵，他们的形成都离不开凝结于心的怨念和执着。正是因为有了无法化解的心结，才能跨越生死，不达目的，誓不罢休。死灵的执念比生灵强大得多，因此需要有法术十分高明的人去点拨，对其晓以大义，劝说他放弃恩怨纠缠，停止在人间作祟。

生灵和死灵附到别人身上的现象，被称为物怪。据《日本古典文学大辞典》上「物の怪」条记载，物怪的产生和发展有它特定的模式：“权势者对弱者的迫害（有时致死）——弱者灵魂强烈作祟——查明谁在作祟——大规模的抚慰和镇魂仪式——物怪消失并升格为守护神。”[①]而且，越是作祟得厉害的物怪，升格为守护神之后神力就越大，为人们带来的幸福也就越多。

在此需要说明的是，虽然细分起来妖怪、幽灵、鬼怪等并不相同，但是自古以来人们还是习惯于把他们混为一谈，尤其是在日本，很多传统的妖怪画和妖怪传说都是将其并举。比如在鸟山石燕的《百鬼夜行》系列画作中，就囊括了各种各样超越人类、动植物现实形态的存在。由于本书所涉及的大部分作品也都没有对妖怪做十分严格

① 北京日本学研究中心文学研究室：《日本古典文学大辞典》，人民文学出版社 2005 年版，第 944 页。

的划分，因此，为了论述方便，也将沿用这种方法，把这些妖怪、鬼怪、灵魂等都置于“妖怪”这一概念之下。

二、妖怪是不存在的吗？

水木茂在漫画《鬼太郎》中，借鼠男之口表达了对“妖怪是不是真的存在？”这个问题的看法。鼠男在和人类辩论这个问题时一语惊人：“说妖怪不存在，就和说这世上没有空气一样！”由今市子的同名漫画改编的真人版电视剧《百鬼夜行抄》第1集中有一句话说：“妖怪不是不存在，只是看不见。”妖怪是不是存在于世间姑且不论，单说人眼能看见的东西到底有多少呢？实在是太有限了。自从科学之光照亮了人们的生活，很多人都不再愿意相信无法被证实的东西，一些被人确信了千百年的信仰也变得岌岌可危甚至轰然倒塌。在《百变狸猫》中，连孩子们都不再相信狸猫会变法术，也不相信真的有百鬼夜行这回事。

日本图画书研究专家松居直也在《我的图画书论》中谈到了他对“世界上真的有拇指小人吗？”“妖怪是骗人的吧？”之类问题的看法。他说，如果孩子问他这样的问题，他会肯定地告诉他们世界上是有拇指小人和妖怪的。也许有的人认为这是空想，相信这些的人是可怜的傻瓜，但是这些非现实的故事，却能让人感到快乐、产生共鸣、认真思考，甚至会让人感到在现实中并不多见的真实感，因为这些故事中包含着对人类来说非常宝贵的真实。无论抱着怎样怀疑的眼光去思考故事的真实性，人们还是会被故事深深感动，这本身就是一种真实。他还说，即使眼睛看不见，但只要不心存芥蒂，拇指小人们就能随时进入我们心中。

我很赞同这样的说法。我们并不能看到妖怪的形体，但许多时候我们却能真切地感受到妖怪的存在。有人说，妖怪是活跃在幻想世界中的原住民。早在远古时代，妖怪就在人们的精神世界里安家落户，并被人们用各种方式表现在生活中，这是不可否认的。在很长的历史时期内，人们曾坚定地相信妖怪是确实存在的。在电视动画片《咯咯咯的鬼太郎》（第五季）中，就有对这种情景的表现。第57集中，鬼太郎回到了平安时代的日本。在那个时代，每到晚上妖怪们就会又唱又跳，大大方方地走到街上，“百鬼夜行”，十分开心。当时的人们也十分自然地接受了妖怪存在的事实，在街上见到会走路的琵琶、蹦蹦跳跳的锅子也习以为常。对一些可爱的妖怪，人们还把他们当作宠物来看待。在人们的观念中，妖怪也分很多种。袭击人的妖怪是可怕的，但是也存在有益的妖怪。母亲们会这样告诉孩子：晚上是妖怪的时间，我们不能打扰和侵占

他们的时间，所以晚上要早点入睡。那时，人和妖怪安乐太平地共处，这让从现代回到平安时代的鬼太郎和眼珠老爹吃惊不已——在灯火辉煌的现代，根本没有妖怪的藏身之处！妖怪们只能存在于黑暗之中，就像狸猫只有在山林里才能安居乐业一样。失去暗夜的妖怪就像失去山野的狸猫一样流离失所，甚至慢慢走向灭绝和消失。

鲁思·本尼迪克特在《菊与刀》中说："许多专著都论述到，日本人缺乏抽象思辨和构想非现实形象的兴趣。"[①]然而众所周知，日本的妖怪繁多，这些妖怪又都是"非现实形象"。在此引用鲁思的话，并不是想反驳其观点，而是想从另一个角度来说明妖怪世界在日本人看来并不是海市蜃楼、子虚乌有，而是人类世界的反映和投射。换句话说，日本的妖怪世界之所以如此细腻逼真，就是因为它让人感到十分亲切，没有距离感，因为它就是对人类世界的描摹和超越。描摹使人产生亲切感和逼真感，超越则使它具有惊人的魅力。

三、妖怪是可怕的吗?

茂吕美耶说，日本的妖怪并不可怕，有的甚至可以跟"宠物"同列。的确，日本有很多"宠物型"的妖怪，比如憨态可掬的狸，还有爱恶作剧的獭，都很惹人喜爱。另外，日本民间传说中还有一种住在山里、长得像猿猴的妖怪，是河童的旁支，名叫山童。他身上长着浓密的毛，头顶与河童一样有一个圆圆的盘子。在山里走路或者劳作的人们只要不做冒犯他们的事，并准备一些他们最喜欢吃的饭团，他们就十分乐意帮助人们在山里挑东西、搬重物。不过，在和他们打交道时也得留个心眼儿：一定要在搬完东西后再给他们吃的，否则山童先吃了饭团可能会中途偷偷溜掉。人类社会的规则和心机，在妖怪世界竟畅通无阻，这恐怕也是妖怪世界让人感到亲切的原因之一吧！

除了这些"宠物型"的妖怪之外，日本还有类似于家庭守护神的座敷童子和能使人丰衣足食的仓童子等福神。他们十分"敬业"地保护着一个个家庭，所求甚微。对这些能给人带来福祉的妖怪，人们的确心存感激和喜爱。

但是，如果说妖怪世界是不可怕的，却并不能让人信服。从根本上来说，妖怪是人类想象出来的、与人类对立的假想敌。在人们的观念里，妖怪就是那些面目狰狞、不费吹灰之力就能咬掉人的胳膊或者脑袋的怪物。我们大都经历过小时候被黑夜中模糊的暗影吓得脊背发麻的时刻，也大都曾经因为听了恐怖故事而睡不

① 〔美〕鲁思·本尼迪克特：《菊与刀》，吕万和、熊达云、王智新译，商务印书馆 1990 年版，第 86 页。

着觉。那些暗影，不正是因为让我们联想起鬼魂才变得可怕吗？而那些恐怖故事的主角，不也正是妖怪吗？而且，画皮鬼撕开人的胸膛掏出怦怦跳着的心，轱辘首在窗外张望屋里的人，温泉中忽然浮出一具骷髅……这样的场景岂非恐怖至极？人们听闻“妖怪”二字，恐怕最先想到的还是“可怕”和“恐怖”，绝非“可爱”。

然而，说妖怪并不可怕的人，却是站在不同的角度去看待和理解的。试想，不用说那些默默保护着人类的妖怪，就是那些在人间作祟的妖怪，哪一个没有自己的苦衷？哪一个不是被难以化解的怨念苦苦折磨？有许多妖怪，正是生前遭受了令人发指的待遇，死后才无法安息。妖怪们其实和人一样，只是他们属于另一个世界，有着与人类不同的形体和力量而已。在那个世界中，妖怪们并不是可以为所欲为的，他们也有自己的规矩和戒律、无奈和悲哀。他们有时的确会在人间作祟，但是往往要为自己的行为付出惨重的代价。在日本民间传说中，“日本人认为鬼属于另外一个世界，而人则属于这个世界，只要‘人鬼分开’，让一切回到原来的状态，故事就可以结束了。”[①]而故事结束的时候，获胜的几乎总是人类，妖怪们不是被“招安”，就是被“封印”，有的还难免落一个万劫不复的下场。就连那些十分厉害的妖怪，比如酒吞童子等一度危害人间的妖怪，最后也要被人类制服。总之，在人类和妖怪的交锋中，人类几乎永远占据上风。况且在很多时候，妖怪们并不是存心要侵扰人类的生活。很多事情的发生，只是由妖怪世界与人类世界的“运行规则”不同所致。比如《犬夜叉》里的地念儿心地善良，却因为是一只半妖而处处受人欺负。村子里发生了妖怪吃人的事件，人们也以为是地念儿所为。其实妖怪各种各样，既有犬夜叉那样外表凶狠冷漠、内心正直善良的英俊的半妖，也有全无半点怜悯之心、只想称霸天下的奈落。然而更多的恐怕还是像地念儿那样平平凡凡、普普通通、本本分分生活的“老百姓”吧！他们并不想干涉人类的生活，更不会无故侵扰别人的生活，然而“妖怪”的身份还是会为他们带来不少麻烦。被村民们欺负的时候只知道躲藏、丝毫没抵抗过的地念儿，却在戈薇遇到危险的时候挺身而出，一拳打向吃人的妖怪。他之所以如此，只是因为戈薇从来没有因为他是一只面目丑陋的半妖而歧视他，而是一直都把他当成普通人来看待。被逼到危急关头的地念儿爆发出自己的力量，打败了吃人妖怪，再也不是先前那个任人欺负的半妖了。当村民们战战兢兢地准备接受他的惩罚时，他给大家的却是疗伤的草药。这样的妖怪，又有什么可怕的呢？他们并没有做什么坏事，倒常常是气量褊狭的人类不容许他们存在，恨不得把他们驱逐出自己的领地。同样，犬夜叉表面的凶恶和

① 〔日〕河合隼雄：《日本人的传说与心灵》，范作申译，北京三联书店 2007 年版，第 57 页。

冷酷也只是因为他“既不是人类，又不是妖怪，双方都不接受，所以以为只能靠自己的力量才能找到容身之所。等他意识到的时候，已经是孤单一人了。”（电视剧版《犬夜叉》，第31集）

日本童话作家浜田广介写过一个名为《红鬼的眼泪》的短篇童话，故事说的是一个善良的小红鬼很想和人类做朋友，但是人们常常一看见他就被他大大的眼睛和尖尖的犄角吓跑了。红鬼在自己家门前立了一块写着“欢迎大家来做客”的牌子，还为大家准备好美味的点心和饮料，但还是没有一个人愿意跟一只鬼交朋友，还有人说那块招牌是骗人的，红鬼是为了把大家骗到家里吃掉才想了这个蹩脚的主意。失望的红鬼把自己的苦恼告诉了青鬼，青鬼听了以后故意跑到村子里捣乱，让红鬼在村民面前把自己赶跑，红鬼因此得到了村民们的信任和喜爱，大家从此都愿意去他家做客了。后来，红鬼越来越想念好朋友青鬼，可是他去青鬼家拜访时才发现青鬼早已离开了村子，青鬼在留给红鬼的信中说：如果人们发现他们俩有来往，一定会对红鬼产生怀疑，为了不影响红鬼在人们心中的形象，他要去远方旅行很长一段时间。在这个故事中，红鬼善良重情，青鬼有情有义、为朋友不惜牺牲自己的名誉。由此可见，妖怪世界也是一个有声有色的“江湖”，只不过那个江湖中的主角并非人形而已。

总之，妖怪是有感情的，并不像很多人想象的那样狰厉可怕。虽然发生在妖怪世界中的事与人类社会不尽相同，但道理却是一致的。妖怪并非子虚乌有，也并不都是那么可憎可怕。

四、日本妖怪传说

日本人细腻的心思和离奇的想象力，从丰富异常的妖怪世界中就可见一斑。几乎可以说，但凡人间之物，在妖怪世界中都能寻到踪迹。各种动物、植物以及茶壶、雨伞之类的物品都成了妖怪世界的一分子，甚至连蘑菇干、西瓜干、鱼干之类的干货也会复活变成妖怪。相信万物有灵的日本人，认为连语言都有所谓的“言灵”，一件事情一旦被说出口或被写成文字，就会自己朝“目的地”前进。所以日本是“八百万神仙居住的国家”，更是“八百万妖怪居住的国家”。正如前文所言，妖怪其实就是那些没当上神仙的“落伍神”，或者是做错了事情被贬罚下界的“过失神”。不过，一般说来，日本的神仙们比较清高，不大爱理睬人，只是各司其职，管管自然现象而已，也没有固定的形象；妖怪就不同了，他们不仅有自己固定的外形和各自的性格，还总爱和人类黏在一起，喜怒哀乐也和人类没什么区别。有学者

说，这也是妖怪们修为不够、不能摆脱七情六欲的缘故。

然而，日本的妖怪世界之所以吸引人，不仅仅因为“品种齐全”，更在于它异于人间之处。那些只存在于妖怪世界中的形象，如河童、天狗、鬼魅等，人的眼睛本来是看不见的，然而眼睛看不见的东西，有时候却能在头脑中清晰显现。正是因为他们的形象在人的头脑中盘桓不去，人们才不由得以各种艺术形式描绘他们的样子，久而久之，他们的形象渐渐定型，就形成了光怪陆离的妖怪世界。千百年来，日本妖怪之所以能够在各类艺术中历久弥新、常演不衰，就在于妖怪世界中充满了飞扬的想象力和细腻饱满的情感。文学、绘画、雕塑、建筑、电影……这些领域，妖怪们几乎无所不至。日本民俗学家河合隼雄在分析日本民间故事时说，日本人的特点之一就是不能明确地区分外在世界与内在世界、意识与无意识的界限，很容易把外在现实与内在现实混淆起来。因此，对日本人来说，自由出入其他世界与现实世界的障碍出奇地少。这大概就是日本妖怪世界之所以如此活灵活现，仿佛和人们的生活融为一体的一大原因吧！

自古以来，日本民间就有大量关于妖怪的传说。有人说身处岛国的民族在心理上有种神秘主义的倾向，这种说法不无道理。森林、山川、池沼，这些自然环境很容易引发人们的想象，生活中一旦发生无法解释的现象，人们就自然会产生各种各样的联想。从对神的崇拜到对妖怪的信仰，这种改变反映了人们解释自然时观念上的变化。直到近代，人们渐渐变得不再相信妖怪了，那些妖怪的传说几乎变成了遥远的过去，“妖怪信仰”渐渐衰退。然而传统妖怪文化仍有自己的阵地：漫画、电影、玩具、电子游戏……在这些虚拟的空间里，妖怪们比以往更加活跃。在日本，妖怪有“传统妖怪”和“创作妖怪”的区别。传统妖怪是古已有之、流传已久的妖怪，比如天狗、河童、九尾狐等；创作妖怪则是近现代的作家、画家根据剧情的需要创作出来的“新妖怪”，或将传统妖怪进行加工和改造，赋予其新的形象和个性。比如《鬼太郎》里的鼠男和宫崎骏笔下的龙猫。这些创作妖怪是现代人为妖怪家族增添的新成员，比如宫崎骏创作的龙猫和树精，已经被载入了日本妖怪文化百科书中。

被誉为“妖怪博士”、研究过400多种妖怪的“日本妖怪学”专家井上圆了（1858—1919年）说：“小孩子在家里，时常听到妖怪故事，受到怪谈影响，自然会相信妖怪的存在。妖怪的传说，就是这样代代相传的。日本与西洋相比‘妖怪独多’，原因是从小就养成了相信怪谈的习惯，而日后每每遇到阴森的情境，或者在空寂的地方听到细微的声音，心里就会生出与妖怪有关的想象。”水木茂也说：“妖怪在人类还没有出现的时候，就已经存在了，或许现在仍存在着妖怪，只是我们不知道妖怪躲在什么地方罢了。我曾经试着走访传说中‘小豆洗’曾经出没过的河谷，但是呢，这种妖

怪不到夜晚是不会出现的，人类经过的路上也不会出现，足见妖怪并不喜欢亲近人类……”

古时的日本是个以农耕为主、渔猎采集为辅的国家。现代化之后的日本，还是有一些地方生产农作物。山野和乡间的虫叫蛙鸣，还有自然界中各种各样的“怪声”，在黑黢黢的夜里，经过人们想象力的酝酿，会变得尤其恐怖。“听到那声音，就会觉得好像有什么东西在那里……你会按捺不住内心的冲动去幻想那东西是什么模样，虽然看不见，但你就是知道确实有什么东西在那里。来自个体遭受到监视或威胁的恐惧和直觉，妖怪就是这样诞生的。”[①]妖怪的传说，往往以质朴的虚构形式来描述人们真实的心理状态以及人类真实的世俗生活情态。

自然界本身同时拥有创造和毁灭的力量。因无法掌控这种力量，人们对自然界产生了敬畏和崇拜的心理，加上日本的地理环境，给信奉“万物有灵”的日本传统宗教提供了土壤，也造就了自古以来绵延不绝的妖怪传说。井上圆了认为，远古的人们处于“感觉时代”，觉得一切事物都在自己的感觉和经验之内，不能想象“无形无质”的东西。所以，即使面对自己理解不了、把握不住的现象，也要用实际存在的东西来说明。那时候的人们相信山川草木、风霜雪雨各有其灵，而且是有形的。随着时代渐进，人们进入了“想象时代”，这时候的妖怪鬼神虽然也有形有质，但是和“感觉时代”相比，妖怪们的“人性”大大增加。比如雷神的神器是大鼓，雨神随身携带着水瓶，电母拿着明晃晃的镜子等，妖怪的面貌被想象得越来越丰富、越来越清晰。

人们以妖怪为名来解释未知之物，也安慰自己心底由“未知”引起的恐惧和无力感，把那些无法用常理判断的现象解释为是妖怪在捣乱，并想出各种破解妖术的办法。这其实是借助某种仪式，达到与自然和平共处的目的。有人说妖怪其实是介于人与自然之间的桥梁，是人类与自然沟通的接口。妖怪的传说之所以在民间广为流传，也包含这样的因素在内。

日本的妖怪传说受中国文化影响很大。在日本，很早就有类似于中国“志怪小说”的“怪谈文学”。这些故事中，有不少来源于中国和朝鲜半岛。在《日本电影导论》一书的附录上有对“怪谈”的解释：“怪谈（Kaidan）：一些鬼故事，怪诞，一般起源于中国，被西方作家小泉八云推广开来（小林正树将其改编成电影《怪谈》，1964年）。”[②]这些起源于中国的传闻和故事得以流入日本，是以佛教传入日本为开始的契

---

① 参见水木茂在《妖怪天国》中的论述。

② 〔法〕马克斯·泰西埃：《日本电影导论》，谢阶明译，江苏教育出版社2007年版，第124页。

机的。公元5世纪，佛教从中国传入日本，一些神话故事就借由佛经东渡扶桑了。这一时期，神话故事多以佛教“说话”的形式出现，是用来教化信徒、弘扬佛法的。此后，随着中国古代典籍流入日本，一些神怪故事渐渐融入日本文化，对日本艺术的发展和人们的生活产生了很大的影响。创作于平安时代的《源氏物语》中出现了对灵异现象的描写，就是一个例证。后来，妖怪故事与佛教的关系不再那么紧密，而与当时人们的生活以及社会历史事件联系起来，在物语文学中频频出现。这些故事基本上是宣扬因果循环、善恶报应的思想。它们怪诞离奇的情节非常吸引读者（有时是听众），于是，这些故事就成了街谈巷议的谈资，并得以广泛流传。到了江户时代，“平民写作”风潮涌起，其中，妖怪故事为数不少。这些妖怪故事，结合了中国佛教、道教和儒家思想，并在长期的历史发展中融会了日本的自然乡土特色和民族性格，形成了独特的“日本妖怪文化”。

五、日本妖怪学

“妖怪学”虽然是近代以来才有的术语，但自古以来日本民间对妖怪的“非正式”研究却一直存在。也正是这些非正式的研究，构成了“妖怪学”最终形成的基础。比如说，日本民间对妖怪的分类一直沿用至今（如おばけ是指物怪，おに则是指类似于桃太郎中鬼王的妖怪，ゆうれい是指幽灵），随着人们的搜集和整理，渐渐形成谱系规整、类别繁多的“妖怪世界”。明治时期以来，日籍作家小泉八云和民俗学家柳田国男、折口信夫、河合隼雄等人都对日本传统的妖怪做了系统的整理和研究，从民俗学的角度重新考量了这些流传已久的妖怪传说。由此，渐渐形成了今天的“妖怪学”。

在日本，最先采用“妖怪学”这个术语的是井上圆了。他在妖怪研究方面投入了很大的精力，于明治十九年（1886年）创建了“不思议研究会”，次年还以“不思议室主人”的名号发行了《妖怪玄谈》。在他的主持和倡导下，日本“妖怪研究会”于1891年成立。井上圆了还搜集各种有关妖怪的传闻和资料到全国各地演讲。自古以来，日本关于妖怪的传说极其丰富。井上圆了在搜集了大量资料之后，于1893—1894年将资料分类、删减，自叙“可用资料仅有十分之一”。在此基础上出版了皇皇八卷的巨著《妖怪学讲义》。此书共研究妖怪400多种，分为八部，厚达2058页。此书出版以后流行甚广，而且受到当时在日本留学的中国学者的关注。有学者评论说：“日人井上圆了氏，有妖怪学讲义之著，甚见重于其国人，甚有益于其民俗。”“其精思明论，令余钦佩崇拜，不可名状。”蔡元培还曾翻译并重新梳理、简化此书，并以《妖怪学》为名，使此书得

以在中国出版。

有人说，是井上圆了使妖怪学研究在日本流行起来。从某种程度上说，这种说法并没有什么问题。日本虽然自古就有无数妖怪传说、以妖怪为主题的各种艺术作品，但将妖怪作为研究对象并做如此深入的剖析还真是前无古人。因此，将井上圆了奉为"妖怪学鼻祖"并不为过。

然而我在看过蔡元培翻译的《妖怪学》之后才发现，井上圆了研究妖怪学的目的与后来水木茂等人"复兴妖怪学"的目的和主导精神竟然是截然不同的。看过《鬼太郎》的人都知道，水木茂对妖怪完全抱有喜爱、认同甚至着迷的心理，而井上圆了研究妖怪的目的却是为了弘扬科学精神，让人们破除迷信、看穿妖怪的"真面目"。井上圆了在《妖怪学讲义》的自序中说得很明白："余之所以发行妖怪学讲义也，世人或以为出于好奇之余，弄无用之闲谈。夫好奇而弄闲谈，予虽不肖，亦不屑为也。余所以及此者，实有不得已者在焉。余尝以为吾邦明治之鸿业，一半既成，一半未成。政治上之革新既往，道德上之革新未来。方今天下，法律愈密，而道德日衰。乡曲无赖之徒，有藉壮士以虐良民者。有不学无术，横议时事，诡谲阴险，无所不至。居然以政治家自任者。有黄口少年，乳臭未干，仅读数卷之西籍，生吞活剥，俨然以学者自居者。有贪利无厌者，节义之风，廉耻之俗，荡然扫地。是岂可无一大革新耶？而革新之道，舍教育宗教将何求？是余所以禀生于宗教界，投身于教育海，日夜孜孜，图报国恩于万一也。夫世人之所以亟待教育宗教者，以其心中之谜云，隐智日之光。不去其迷心，则道德革新之功，实无可期。是又余所以向设哲学馆，以养成教育家宗教家。今又发行妖怪学讲义，以与有志者诸君共讲究之也。"①由此可见，井上圆了发起妖怪学研究绝不仅仅是出于兴趣，而是以此为救国救民之途。蔡译《妖怪学》共分为理学、医学、纯哲学、心理学、宗教学、教育学、杂类七大部类，从各种角度将流传千年的妖怪传说逐一分析、批驳。以科学为标尺对传说测量的结果是：这些传说只是无稽之谈，关于妖怪的种种传闻足以蛊惑民心！这是我在读此书之前所始料未及的。现在人们谈及井上圆了时，大多关注的是他对妖怪学研究的热心，很少论及他的观点。他"以科学的方法研究妖怪"，目的不是为妖怪在学术领域争取一席之地，而是"拆穿妖怪的西洋镜"。

到了1923年，妖怪学研究出现了新的观点，江马务从历史学的角度对妖怪从古至今的形象变化进行分析，出版了《日本妖怪变化史》，旨在探讨人们看待妖怪的主观感情是如何随着社会的发展而发生变化的。他在书中指出："一些古人

① 〔日〕井上圆了著，蔡元培译述：《妖怪学》，渤海堂文化事业有限公司 1989 年版，第 1 页。

认为十分怪异的现象（‘幻化物’），在现在的人们看来却十分正常。妖怪随着人们认识的不断拓展而变化、减少。这和井上圆了所希望的发展趋势是一致的。”

而1936年柳田国男对妖怪的研究却得出了不同的结论。被誉为“日本民俗学之父”的柳田国男，在研究民间信仰时发现了妖怪传说的民俗学意义，他在《妖怪谈义》中论述了妖怪与神的渊源关系，认为妖怪其实就是神的变体，是沦落在凡间的神。在人间广泛流传的妖怪传说包含着丰富的信息，对研究民族历史和人们的心理具有十分重要的意义。1939年，柳田国男编纂了《全国妖怪事典》，囊括了日本绝大多数妖怪的名目，为以后的妖怪学研究打下了基础。从此以后，对妖怪的研究开始出现更为宽阔的视野和更为多样的角度。

近年来，学者们对妖怪的研究仍然在继续。1994年出版的《都市百鬼夜行的见闻》、1997年的《江户时代东京怪异文化的创立与变迁》、2001年的《世界妖精，妖怪事典》等著作不断问世。2000年，朝日新闻社举办了“大妖怪展”，在京都、神户、神冈、岐阜巡回展出；2001年，佐仓市国立民俗博物馆还举办了名为“异界万花镜”的展览。这些作品的问世和展览的举行，表明一度淡出人们视野的妖怪并没有被遗忘。在高校等研究机构，关于妖怪的讲座、研讨会更是时常举行。关于妖怪研究的著作和杂志，也越来越丰富。对妖怪的研究，无论是井上圆了提倡的科学方法还是柳田国男等人采用的民俗学角度，归根结底，都是在研究人类社会、人类自己。

第二节　一些典型的妖怪

说到日本传统妖怪的数量，用“多如牛毛”来形容绝非言过其实。迄今为止，恐怕没有谁能说出一个准确的数字来。因此想要详尽地对妖怪进行一番介绍，几乎是不可能的。不仅如此，就连对妖怪进行分类都不是一件很容易的事——分类的标准如果掌握不好，就很容易交叉、重合或者漏掉某些妖怪。按照本节中的分类标准，依然无法囊括日本传统妖怪。以下这六种类别，旨在将日本常见的传统妖怪大致做一些简单的介绍。

一、天生异物类

此类妖怪，指的是河童、鬼族等天然生成、没有经过修炼或者变化的妖怪。他们生来就不同于人类，有天然的法力和独特的生活习性，属于别的种族。

1. 河童

由于日本是一个岛国，所以被称为“水域文化国家”。在日本的妖怪种类中，与水有关的妖怪确实不少，如桥姬、川獭、人鱼、舟幽灵、川姬等，然而这些妖怪都不如河童更为人熟知。毫不夸张地说，关于河童的传说，流传于日本全境。

河童（见图7）是一种水陆两栖的妖怪，大多数时间生活在水中。有人说，能在江河中乘风破浪的河童的原型可能是一种凶猛的淡水鳄鱼。根据妖怪画大师鸟山石燕作品的分类，河童位于《百鬼夜行绘卷》中的前篇“阴”类，生活在日本各地的河川或水池中，因分布广泛，又依各地的风俗习惯而有不尽相同的叫法，日本东北一带叫めどち或めんつち，在西日本是がたろ，中国、四国一带又称其为かわこ、えんこう，但这些名称的共同点是都有“住在河川的孩子”的意思。这也是“河童”得名的原因。

河童的家族非常庞大，旁支也繁多。正如在“人类”这个概念之下细分有非洲人、亚洲人、欧洲人一样，“河童”这一总称之下也有众多不同的类别。不同地区的河童不仅名称不同、面貌各异，法力也并不相同。比如说，河童的旁支“水虎”在家族中属于十分凶悍的一支，而且有化成液体的能力，其他河童却没有。日本近畿一带的人们把河童称为“川太郎”，从现存的画作来看，川太郎大多装扮成渔夫模样，穿着长衫，拿着渔竿，背着斗笠。再如，カワッパ是一种小型河童，喜欢恶作剧；ネネコ是一种力大无穷的女性河童，在漫画《地狱老师》中曾出现过；ガワル则是一种粉色的河童……

关于河童的来源，柳田国男在《日本怪谈录》中说：“河童是死于水中的怨灵幻化而成的，他们浑身呈绿色或黑色，嘴长得很大，并且会诱惑人类的女孩为其生下后代。”[①]但也有研究者认为，河童是由水神沦落而变成的。远古时代，河童曾经是水中的神明，后来，由于原始信仰在人们头脑中渐渐淡化，一些神明失去了崇高的地位，河童也不幸蜕变成了妖怪。中国的古典名著《西游记》流传到了日本之后，也正是出于这个原因沙僧总是被人们描写成河童。明治时代之前，日本流传着很多关于“亲眼目睹”河童的传说，后来，人们就不再相信这样的说法了。和对人鱼的看法一样，人们对河童“到底是真实存在的还是幻想出来的”有不同的说法。现在日本保留着两具据说是河

① 〔日〕柳田国男：《日本怪谈录》，印祖玲编译，重庆大学出版社 2012 年版，第 18 页。

童的木乃伊，还有河童的手掌骨，但它们究竟为何物，就不得而知了。

关于河童的起源，有人说是江户时期的工匠左甚五郎制作的、被赋予了生命的稻草人，后来变成了河童。由于左甚五郎曾随口说过一句“就让他们吃人的屁股吧”，河童们因此有了这样的嗜好。还有人说河童原是阴阳师安倍晴明制造的偶人，为的是帮助自己斩妖除魔。后来，这些偶人被弃入水中，他们的子孙后代就变成了河童。

另外一种说法是，在日本家喻户晓的河童其实来自中国。据说，河童原来居住在黄河上游，就是西门豹的传说中那位要娶亲的“河伯”。后来，居住在黄河流域的河童渡海来到日本九州的球磨川云仙温泉一带，在那里安居乐业，大量繁殖，据说“人”口达到了九千多。这些河童的头领被称为“九千坊”，常常领着小喽啰们到温泉村捣乱，村民们又恨又怕，但也无可奈何。后来，多亏了一个叫赤峰的和尚，引着河童跑到一座喷着热气的山中，弄干了河童头上的水，才打败了他们。在另一个传说中，退治河童的和尚名为加藤清，他不仅用毒药、烫石头来对付河童，还聚集了一群山猿助阵。山猿是河童的天敌，因为据说人们看不到河童的时候，山猿却有可以发现他们的“火眼金睛”。河童被打败之后，乖乖地待在熊本县的筑后川，后来成了天宫中的一名小仆。

河童的神性敛去之后，他在很多民间故事中被漫画化了。单看人们赋予河童的“神通”就能看出一二来。日本有一句俗语叫作“河童的屁”，意思是说一件事可以轻易办好。据说，河童有三个屁眼，从这三个屁眼放出来的屁，是对付敌人的强大武器。不仅如此，河童还可以乘着屁的力量上天。除此之外，河童的手臂也很厉害。他的两条胳膊可以自由伸缩，而且臂力过人。河童喜欢和人玩相扑是出了名的，还喜欢把河边的人和动物拉到水中，这一点和中国的“落水鬼”很相似。这些落入水中的人和动物，结局一般都很惨：要么被吸血，要么被河童从屁眼里把肠子拉出来。所以，人们常常用这样的故事来吓唬小孩子，让他们不要轻易靠近水边。在民间故事中，河童有时候到水田里捣乱，有时候又会帮助人们种田、收割。如果你在山里砍柴的时候遇见了帮你搬运木柴的小男孩，那他十有八九是河童变的。河童还有一个不良癖好：到厕所里摸女孩的屁股、吃男孩的睾丸……有时候，河童会不小心被人抓住，深受其苦的人们当然饶不了他，常常会砍断他的双手。好在河童的手还可以接上，但是为了讨回被砍断的双手，河童不得不向人们保证“今后一定不会再犯”，有时候还要每天早上给人们送来刚打的鱼，或者教授人们接骨秘方。尽管如此，在日本一些地方，还是保持着祭拜河童的传统。六七月时，人们会举行“川祭”或“水神祭”，祭品是河童最爱吃的小黄瓜。日本有种叫“河童卷”的寿司，就是用寿司饭卷着小黄瓜做成的。河童最不喜欢吃的是祭拜过神明的饭，据说

如果吃了祭拜过神明的饭，河童就会被打败。

在日本，每年的9月15日是“河童节”（也叫“白地节”），孩子们会在这一天扮成河童跳舞。关于对河童的祭祀，蔡春华在《现世与想象》中有这样一段分析：“河童虽然是祸害，但它一旦被制服，无论是成为镇寺之宝，还是成为水神的侍者，都体现了一种信仰观念的形态，即恶的东西尽管被制服了，但它往往也成为祭祀的对象，而不单纯是被征服者。祭祀意味着一种畏惧，它的前期积淀是对神的臣服，现实形态则是避祸祈福的期盼。”[①]不仅仅是对河童，人们对于其他的妖怪也抱有同样的心理。

河童像四五岁的小孩子一样大，有一张绿色的脸，嘴巴尖尖，皮肤光滑，背上有硬硬的壳，如果脱掉硬壳就能幻化成人。河童的两手和两脚各有三个指头，指间有蹼，这对需要常常游泳的河童很有用。河童的发型是日本传统的“童花头”，头顶上有一个盛水的碟子，如果水流失掉，河童就会失去神通。有时候，河童还会从河里跑出来，向人们借碗啊、碟啊之类的东西。由于河童的形态和酷爱调皮捣蛋的性格，这个妖怪与儿童似乎有种天然的联系。在一些故事中，河童是孩子们很好的玩伴。动画片《咯咯咯的鬼太郎》第19集《河童池的相扑大会》中，就有河童与人类比赛相扑的情景。除此之外，河童有时也会用油炸豆腐、点心和酒来招待狐狸、狸猫等朋友，大家在一起有说有笑，又弹又唱，其乐融融。

到了近代，河童借助动漫的形式重新出现在人们的生活里。与河童有关的动漫，最有名的就是日本妖怪学大师水木茂创作的《河童三平》了。这部漫画讲了一个与ガータロ河童长得很像的男孩子河原三平，在认识ガータロ之后发生的校园趣事以及后来一起去找妈妈的冒险故事。漫画出版后深受大家的欢迎，之后被改编为名叫《精灵小水怪》的电视动画。

在日本，河童可以说是无人不知、无人不晓，早已和人们的生活密不可分。日本有一种“河童药”（又被称为“治伤药”“万能膏”“命宝散”等），是治疗骨伤的妙药。各地还有“河童杉”，指的是那些曾经用来捆绑淘气的河童的杉树。而众多“河童冢”“河童桥”等与河童有关的地方，也说明了这个妖怪是何等深入人心。

2. 酒吞童子

酒吞童子（见图8）又叫朱吞童子、酒颠童子、酒天童子等，是日本最厉害的妖怪之一，有人还把他与九尾狐、大天狗所化的崇德天皇并称为“日本最厉害的三大

① 蔡春华：《现世与想象：民间故事中的日本人》，宁夏人民出版社 2004 年版，第 147 页。

妖怪”。酒吞童子体形健硕，虎背熊腰，据说有6米高，头上长着犄角，留着凌乱的短发。但是每当他在人间作乱时就会幻化成英俊帅气的少年，因此在日本也被看作是最俊俏的妖怪之一。外表清秀英俊的酒吞童子被称为“处女杀手”。他专门迷惑未婚少女，得手后把她们当食物吃掉。有时，他也会把一些相貌绝佳的少女囚禁在洞穴中当奴隶使唤。

酒吞童子曾是在京都赫赫有名的“百鬼之王”。相传，在公元990年的平安朝代，居住在丹波国大江山上的酒吞童子带领一群恶鬼（其中就有著名的茨木童子和星熊童子），用铁作材料，修建了一座固若金汤的宫殿。他们常常夜入豪宅窃取财宝，顺便掳走妇女幼儿带回去煮煮吃掉。酒吞童子霸气十足，烧杀劫掠，无所不为，毫无顾忌，后来连池田中纳言的女儿都被掳走了。他的“壮举”终于惊动了天皇，经过阴阳师安倍晴明占卜之后，天皇派名震一时的源赖光去大江山征讨酒吞童子。

与源赖光同去的是四天王（渡边纲、坂田金时[①]、卜部季武和锥井贞光）和藤原保昌。一行六人出发之前去了清水八幡、住吉和熊野三处神社请求神的护佑，并在途中遇到了神社的三位神仙，得到了可以置对手于死地的毒酒和星兜。毒酒是使酒吞童子放松警惕、解除戒备的诱饵。在源赖光的恭维、劝诱之下，酒吞童子在大宴上豪饮，并显出了原形：原来他是一只身长3米多，红头发，头上长着两只角的鬼。被毒酒消减了法力的酒吞童子，在被源赖光砍去了头颅之后，还用飞舞的头颅袭击源赖光。多亏了神仙所赠的星兜，源赖光才得以大难不死。斩杀了群鬼的源赖光救出被掳的姑娘们，带着大批财宝班师回朝。这就是日本民间著名的“酒吞童子退治”的传说。

源赖光斩杀酒吞童子的那把“退魔剑”——童子切安纲也声名显赫，是室町时代的“天下五剑”[②]中的一把，这把因斩杀酒吞童子而出名的宝刀在室町的将军家流传，据说丰臣秀吉、德川家康和家忠都曾使用过它，现在作为国宝被收藏在东京国立博物馆内。

二、半神类

“半神类”妖怪，指的是那些由神灵蜕变、分化而成，但身上还保留着神性的妖

---

① 就是著名的金太郎，他从小被山姥抚养长大，后被源赖光发现并带回人类世界，成为源赖光的家仆。

② 天下五剑：分别是鬼丸国纲、大典田光世、三日月左近、数珠丸恒次和童子切安纲。由平安时代伯耆国的著名工匠安纲铸造。

怪。这类妖怪往往还拥有一些神的法力，在特定的时刻和场合还会像神一样保护或者惩罚人类，比如天狗、海坊主等。

1. 天狗

天狗信仰，据考证起源于京都西北面的爱宕山。[①]天狗（见图9、图10）在日本不仅具有高深的法力，而且谱系繁杂、数量众多。据《天狗经》记载，日本共有十二万五千五百只天狗。中国也有天狗的传说，只是，日本的天狗和中国的天狗似乎没有什么相似之处。《山海经·西山经》中的天狗，长着白色的脑袋，外貌像狐狸，叫声像猫，据说可以御凶。另外，《山海经·大荒西经》中还有一种名叫"天犬"的神兽，赤色，"其所下者有兵"。后来再提到天狗，人们最先想起的可能是"天狗吃月亮"，或者是"二郎神的哮天犬"，已经渐渐远离原来的样子。而"日本视野中的'天狗'，既不是印度佛典中'流星'的意思，也不是中国视野里最初在《山海经》亮相的那白脑袋、形状像狐狸、声音像猫叫的天狗，而有着鲜明的日本特色"。[②]确实，日本的天狗外貌和狗并无相似之处，和二郎神也没有什么关系。

与河童等妖怪一样，随着人们信仰和思想的改变，天狗的身份从古至今也发生了很大的变化。

最初，天狗被视为山里的神。在日本，最早出现的形象清晰的天狗是"乌天狗"（见图11），也叫"鸦天狗"。他有着像乌鸦一样的嘴巴和一对很大的翅膀，手中拿着一把团扇，可以在天空中很快地飞，有时还会袭击人类。显而易见，对天狗最初的描述中包含着恐惧和敬畏之情。这其实是当时人们对大自然的情感。平安时代的天狗被认为是"流星"或"老鹰"，能迷惑人，还能预知未来。

佛教传入日本之后，天狗的形象发生了变化。在《今昔物语》和《拾遗往生传》中，有天狗幻化为佛、僧、圣人或者附在人身上的记载。据说，如果僧人的功力不足，一旦被天狗附体，就会生病。后来，天狗的出现成了"天下大乱"的征兆，僧侣们还曾经为了驱逐在人间出现的天狗而与之斗法，并最终降伏了他们。在这些传说中，天狗成了破坏僧侣法术的邪恶妖魔。

天狗有很多分支。"鼻高天狗"出现在"乌天狗"之后。据说，中国的天狗曾经向日本

---

① 〔日〕柳田国男：《日本怪谈录》，印祖玲编译，重庆大学出版社 2012 年版，第 4 页。

② 蔡春华：《现世与想象：民间故事中的日本人》，宁夏人民出版社 2004 年版，第 175 页。

天狗求援，但日本的天狗却不怎么乐意，这段时期，正是“鼻高天狗”出现的时期。在日语里，“这个人鼻子很高”，包含了“他很傲慢”的意思。而且，这一时期的天狗已经不再像以前那样是不可侵犯的天神，而渐渐变成了妖怪，“天狗”一词也带有贬义的色彩。

此外，天狗有时还作为“怨灵”出现。传说，京都市上京区的“白峰神社”祭祀的是崇德天皇（1119—1164年）。1156年，崇德天皇在“保元之乱”中被谋反的人们击败后，流亡到赞岐（今香川县）并含恨死去。他死后，怨灵变成了天狗在人间作乱。他的样子被描述成“红脸、高鼻子，背上有翅膀的人”。

室町时代（1336—1573年）以后，天狗渐渐从“怨灵”变成了一种以“修行者”的身份出现的守护神，这是天狗从被佛教排斥到被接受的表现。在这一时期，出现了“日本八天狗”。他们是：1.京都的爱宕山太郎坊。这是八天狗之最，在全国有八百个爱岩祭祀，他的前身是圣德太子的恩师。2.滋贺县的比良山次郎坊，最早出现在《今昔物语》里。3.长野县的饭绳山的饭纲三郎，这是各地饭绳系天狗的代表。4.奈良县的大峰前鬼。大峰前鬼的妻子叫后鬼，两“人”是修行者的忠实随从，同时也把守着大峰山。5.京都的鞍马山僧正坊。6.香川县的白峰相模坊。7.神奈川县的相模大山伯耆。8.福冈县的彦山山丰前坊。

最终，停留在人们视野中的天狗有了一个基本被认同的形象：红脸，高鼻子，眼光锐利，手拿团扇（也有拿着金刚杖的），背上长着大翅膀，身穿昔时武将的盔甲，脚穿传统高脚木屐，手脚的爪子都是长长的，随身带着隐身蓑衣，身形高大的男性修行者。①

天狗是一个很有个性的妖怪，可谓“性情中人”。性情中人往往都有些怪癖，天狗也是如此。比方说，天狗十分爱干净；有点过分自信，显得很傲慢。有时，喜欢恶作剧的天狗还会到村民家里捣乱，被抓住以后不得不对人作出承诺，保证以后不会再犯，或者向人们保证要守护村子的平安，成为村民的守护神。在其他一些传说中，天狗喜欢在树梢上点火，给人们制造一些麻烦。然而在“妙庆寺”的传说中，为了报答向誉上人的救命之恩，天狗送了一块木片给他，保护寺院不受火灾侵扰。所以，有时候天狗也被看作是避开火灾的守护神。总之，天狗和“火”的信仰是有一定联系的。

天狗有几个嗜好，尤其喜欢辩论。据说，天狗曾经连续几个晚上和一位神官辩论，之后还把神官的身体撕裂。这个传说反映了天狗形象中血腥残忍的一面。天狗喜欢停在杉树或松树梢上。有一种树叫“天狗松”，据说就是因为天狗常常在上面栖息停驻而得名。另外，日本自古以来还流传着“杉树是天狗显灵”的说法。《宇津保物

① 蔡春华：《现世与想象：民间故事中的日本人》，宁夏人民出版社2004年版，第177页。

语》的《俊荫卷》里，有“北山的大杉内，传来琴声，是天狗的仕业”的记载。因此，杉树被视为“神树”，是人们的守护神。在原始神道教信仰中，树木是神灵栖息的地方，所以每一个神社中都种着郁郁葱葱的树木，这是日本“森林信仰”的一个表现。从日本绳文时代的遗迹中可以看出，树木不仅被当作生活中的用具，而且被看作是具有神性的、十分神圣的东西。在日本，杉树在人们的生活中起了很大的作用，所以，人们对杉树有一种感恩的心理。将杉树与天狗联系起来，是符合天狗作为“守护者”的身份的。

据说，天狗能迷惑车夫或者天真的孩子，快速把他们带到深山老林或遥远的城镇去。在民间，有黄昏以后女子和孩子不能外出的禁忌。如果外出的女子和孩子突然失踪，被称为“神隐”，有“被神隐藏起来”的意思。如果发生了这样的事情，人们会说：这孩子被天狗抓去了！有时候，孩子几天后能被找到，而有些孩子就永远地失踪了。这些失而复返的孩子，据说是被天狗带去山里了，他们和天狗一起吃饭、散步、玩耍，几天后，天狗再把他们送回家；而那些不再回来的孩子，据说是永远被天狗留在了身边。日本有“晚上穿木屐出门会被天狗抓走”的说法，而天狗之所以能轻而易举地抓到人，除了因为有一对翅膀之外，还因为他有一件法宝：隐身蓑衣。在一些传说中，人们得到天狗的蓑衣后，用它来白吃白喝，结果自然受到了惩罚，蓑衣也被天狗收回。日语中有一句话叫作“天狗的笑”，是说天狗能洞悉人心，当他发现了人心里的秘密时，就会大声嚷出来，还会因此而哈哈大笑。所以，这种拆穿人们的秘密后发出的嘲笑，就被称为“天狗的笑”。

2. 海坊主

海坊主（见图12），顾名思义，是一种出现在海上的、貌似和尚的妖怪。“坊主”这个词本身就有“和尚”的意思，而能修行成僧人的妖怪，法力一般都比较高强。和很多妖怪一样，海坊主也有一个家族，家族中的成员各有各的模样和法力。比如说，海座头是海坊主的一种，他一般是以手持拐棍、身背琵琶的失明老人的形象出现。其他的海坊主有的是全身黑色的海上巨人，有的是以身材颀长、长着一只眼睛的“一眼坊主”（见图13）的形象出现；也有的是类似于章鱼的多足海洋生物。除了海坊主以外，渔民们害怕的另一种灾难是遇见“舟幽灵”。海坊主有操纵舟幽灵的本领，因此常常可以见到海坊主带着一群舟幽灵出现在海上。他们的出现会在海上引起很大的风浪，而且他们会在风浪中袭击渔船，给渔民带来灾难。舟幽灵常常在狂风大作、波浪滔天的时候出现在大海上，向慌乱中的渔人借勺子。而渔人一旦把勺子给他，就等于把自

己送上了黄泉路——他会用勺子不停地往船里舀水，不把船弄沉就不停手。据说，舟幽灵是由死于海难的人的灵魂变来的。为了免除遇到舟幽灵之后的厄运，出海的人们常常会准备一些饭团和没有底的勺子来对付他。“破船鬼”是另一种能使船沉没的妖怪，他有蛇一样的身躯，可以盘附在船上，使船无法前进，并使船上的油慢慢泄漏，漏光了油的船最后自然难逃沉没的下场。

三、人形类

此类妖怪是指那些幻化成人类模样的妖怪。这种妖怪在日本有很多，有的幻化成年轻的男人或女人，也有的幻化成老爷爷、老奶奶，还有的以小孩的样子出现。

1. 座敷童子

在日本，座敷童子（见图14）是相当于家庭的“守护神”的可爱妖怪。有座敷童子出现的家庭，多是一些有着上年代的老房子的家庭。座敷童子寄居在人们的家里，帮助人们做事、照顾孩子，常和小孩子们一起玩耍。有时候，在一群玩耍的孩子中间会忽然多出一个留着童花头的小孩来，或者发现小孩子一个人呵呵笑着跑来跑去，好像在跟别人玩一样，那就是座敷童子出现了。据说，座敷童子给人们带来幸福的灵力很强，有座敷童子寄居的家庭，一定会人丁兴旺，日子过得富足平安；即使遭遇了很大不幸的家庭，一旦座敷童子来了，也能扫除一切噩运，转危为安，化险为夷；然而座敷童子一旦离开，即使原本非常幸福的家庭也会时运突变，家道中落。有些自私自利、贪图荣华的家庭为了留住她，会请心术不正的法师张开一个结界，困住座敷童子，不让她到别的家庭里去。但是座敷童子最恨这种情况，所以一旦发现有人居心不良，一定会毫不犹豫地离开那个家庭。

座敷童子的传说，在日本岩手县东北一带流传最广。一般来说，座敷童子常常以两三岁到五六岁的女孩模样出现，身穿红色和服；也有的时候，座敷童子会幻化成小男孩的模样，和别的孩子一起快活地跑来跑去。座敷童子喜欢到穷人家里去住，给他们带来好运。等到这家人过上富足的日子，再到下一个需要帮助的穷人家，继续扶危济贫。有人说，座敷童子之所以愿意为穷困的人们带来幸福，和她的身世有关。原来能给人带来幸运的座敷童子，自己就曾有着不幸的身世。相传，很久以前，一个小女孩为了给得了重病的母亲采药，不幸在山里丧生。女孩死后仍然放心不下生病的母亲，每天早上都把新鲜的草药放在家门口，就这样治好了母亲的病。最后，母亲才发现，一

直暗中照顾自己的，原来就是已经死去的女儿。日本有许多“怨灵”，由于满怀对故人的怨恨，迟迟不肯离开人间，有时还会去扰乱人们的生活。座敷童子也是由死后不愿去往“彼世”的灵魂幻化而成的，但她却把自己的不幸化成给人们带来幸福的动力。有人说正是由于死前怀有强烈的为人造福的愿望，神明才赋予座敷童子强大的灵力，让她给无数不幸的家庭带去福音。

日本的妖怪大都喜欢恶作剧，满身孩子气的座敷童子更是如此。淘气起来的时候，座敷童子会在孩子一个人在家时，发出奇怪的声音吓唬他；或者在半夜发出很响的脚步声，不让人睡安稳觉。但也有人说，这其实是座敷童子在向人们发送防范火灾的警告。

世界其他国家也有与座敷童子相似的“守护神”。在中国的江西临川就有福神现身向主人告别的传说，只不过这位福神并不是孩子模样，而是身高一丈左右的男子。在中国台湾，至今仍有拜祭“地基主”的习俗，其实就是在向守护家庭的神灵祈福。德国的“柯宝”（Kobold）也是一种勤劳善良，常常帮助仆人们做家务的妖怪。苏格兰尼斯溪谷地区的小妖精“布洛尼”（Brownie），和座敷童子最为相似，经常在夜深人静的时候出现，为寄居的家庭打理家务，而且绝不收取任何谢礼。如果人们坚持要送他衣物之类的礼物表示感谢，反而会惹恼他，从此以后再也不去那个家庭。他们会认为送礼物的人对他太客气、太生分，而他想要得到的却是真诚和亲昵。

在日本，有福神特质的妖怪还有仓童子。据说仓童子在谁家出现，谁家里的米仓就会是满满的。日本东北的“生发”是一种专门吓懒人的妖怪，北陆的“阿豆萩”是驱赶懒人的妖怪。这些为了惩戒懒惰的人而生的妖怪，在日本各地还有很多。这些守护人类幸福的妖怪，既是人们的愿望，也可视为人们对自己的提醒：在生活幸福、平安顺利的时候，别忘了为日后做做打算，同时不要不知满足，也不要忘记感恩和惜福；而不幸的人也不要气馁，只要踏踏实实、勤勤恳恳地努力，好运就一定会降临。

住在人家里的妖怪不光有福神，也有让人头疼的妖怪。在日本西南部流传着仓库婆婆的传说。顾名思义，仓库婆婆是一种住在人家仓库里的妖怪。人们不喜欢仓库婆婆，一旦发现就会拿笤帚去打她，而她也会落荒而逃，常常逃到檐廊里去，趁人不备再悄悄溜回仓库。但是在日本西部，也有很多地方在仓库里供奉神灵，仓库婆婆大概是从家神降格成了妖怪，待遇也一落千丈了。另外，经年日久的房子里有时会发出吱吱嘎嘎的怪声，这是因为家里住进了一种名叫“鸣屋”的妖怪。这种住在家里地板底下的妖怪倒也没有恶意，只是常常手持各种各样的工具敲打屋子里的地板、窗户、推拉门、柱子等，使房子发出声响。

2. 山男和山姥

日本多山多水，因此与山水有关的妖怪不计其数。居住在山里的妖怪中，山男和山姥声名显赫，在日本可谓是人所共知。山男（见图15）也叫山爷（见图16）、山父或山童等，他出现在人前的形象并不固定，有时是身材高大的男子，有时则是矮小的儿童，还有的时候是只有一只眼睛一条腿的怪物。据说山男脾气很怪，有时和人很亲近，会跑到山民居住的地方烤火，还在山里帮人干活，甚至还会出现在集市上拿着鱼跟人换米。据说，遇到心术不正的恶人，山男还会毫不留情地惩罚他们。然而根据柳田国男在《远野物语》中对山男的记载，似乎并非如此。在那个故事中，山男只是取走了行凶男子从受害人头上割下的长发，并没有对行凶者做出任何惩罚。

山姥（见图17）也叫山母、山姬或山女郎（图18）。她和山男的相似之处在于：外貌不固定、脾气怪异。山姥突出的外貌特征是身材高大，有很长的头发。山姥常常以老年女子的形象出现，有时则是年纪较轻的妇女，但总的来说，她的相貌是比较怪异的，并不像有些日本女妖那样姿容美丽。山姥喜欢纺线，有时也会到山民居住的村子里去。据说如果拣到山姥丢下的线球，就能循着它找到取之不尽的金银财宝。山姥在日本传说中有很重要的地位。在日本著名的金太郎传说中，主人公金太郎的养母就是山姥。金太郎刚刚出生就被父母抛弃，是山姥把他养大的。

外形像人但只有一条腿的山精，据说最初出现在中国唐朝时期。山精喜欢戏弄伐木工人，常常在半夜溜进他们临时搭建的屋棚里偷盐吃，还喜欢把海里的蟹捉来烤着吃。鸟山石燕的《今昔画图续百鬼》中的山精，正手拿螃蟹朝工人们的屋子里偷看，鸟山石燕把这个妖怪的特征描绘得十分清楚。

3. 白粉婆

白粉婆（见图19），据说是一位名叫脂粉仙娘的神仙的侍女。然而，白粉婆的出现却绝不会给人带来福音。日本女性自古喜欢白皙的肤色，所以在很早以前，日本就有各种各样据说能让皮肤变白的化妆品。白粉婆深知女孩子们的心思，于是她自制的白色脂粉就成了害人的武器。她总是会出现在少女们身边，满脸堆笑地推销她的白粉，和蔼可亲地告诉她们，这白粉会让她们变得肤如凝脂，美丽动人。如果对方是容貌姣好的美少女，老婆婆更是会把白粉的功效描述得神乎其神，甚至连卖带送地把它塞到顾客手里。少不经事的女孩子们，对陌生人常常没有防备之心，为了漂亮，更是敢于拿自己的面孔当试验田。可一旦她们涂了老婆婆的粉，整张脸的皮肤就会完全脱落下

来……然后，白粉婆就能喜滋滋地把女孩子们的面皮收走，据为己有了。

据说，石川县的能登半岛是白粉婆经常出没的地方。除了用温和的推销方法，有时她还会采用强硬手段。大雪纷飞的夜晚，白粉婆身穿雪白色和服，手拿拐杖和酒壶，一旦有素面朝天的女性走过身边，就用白粉涂满她的脸——这难道是讲究仪表妆容的民族对不化妆的女性的惩罚吗?

4. 撒砂婆

熟悉《鬼太郎》的读者对这位老婆婆一定不会陌生。在《鬼太郎》里，开旅店的撒砂婆（见图20）虽然平日贪财吝啬，总是催着房客们交房租，可一到关键时刻就完全忘了钱财利益，舍生忘死地用自己的法术对付敌人。在水木茂笔下，她和危急时刻能把身体变成一吨重的石头的“子泣爷”是一对欢喜冤家。

撒砂婆出生于奈良县,常在兵库县的深山里出现。这位头上积满了砂子的婆婆也非常喜欢恶作剧。她常常躲在神社的树林里，有人经过的时候就一边大叫着一边朝他们撒砂子——她也正是由此得名。撒砂婆的砂子不单单是“玩具”，还是危急时刻的武器。当她竖起头发向对方发射砂子的时候，威力还不小呢！据说撒砂婆有“恋砂情结”，动画片《鬼太郎》中的撒砂婆，对各种各样的砂子视若珍宝，以向大家展示自己收藏的“绝世奇砂”为乐。有时候还要把砂子撒到别人身上，让大家亲身感受一下它们“像棉花糖一样的质感”。由此看来，撒砂婆向人们撒砂的时候并没有恶意，甚至是满怀爱心的，只是她的爱好和人类不大相同而已。我们常常说“己所不欲，勿施于人”，还有“己所欲，施于人”，意思是不要把我们自己不喜欢的东西强加给别人；而自己喜欢的东西，则要和别人一起分享。然而撒砂婆把自己视若珍宝的砂子慷慨地与别人分享的时候，却只让人感到不舒服。比如在电影《鬼太郎》中，撒砂婆在招待客人的饭团里掺进了砂子，还自认为是对客人的重视，弄得客人哭笑不得。

5. 长手婆

长手婆是经常出没在水池边的妖怪。长手婆（见图21）会去吓唬在水深的地方玩耍的小孩，这大概是父母出于安全考虑，想要让孩子远离水深危险的地方而编出的故事。

6. 登户婆

传说在过去的山村里，在风雨大作的晚上，有时会有一位老太婆登门拜访村民并

请求投宿，这位老婆婆就是登户婆（见图22）。对她的请求人们只能接受，因为一旦遭到拒绝，恼羞成怒的老人家就会诅咒这户人家，让其家破人亡、后世不得安宁。

日本传统妖怪中的女妖为数众多，除了老婆婆们，更多地是年轻貌美的姑娘，如雪女、桥姬、鬼女红叶、山女郎、蛇女房、蜘蛛女等，她们构成了日本妖怪世界中一道独特的风景，本书将在第四章分析具体作品时对女妖们进行详细介绍。

四、动物、植物和物品幻化类

1. 动物类

山里不仅有山男、山姥、山精等人形妖怪，还有许多具有神奇法力的动植物。比如一些禽鸟类妖怪，他们一般栖息在山林里，但是由于能够自由地飞翔，也常常在人们群居的地方活动。比如起源于中国的姑获鸟，白天是鸟的样子，一到晚上就会变成女人的模样在村落里出没。姑获鸟又名鬼鸟、夜行游女、产女、九头鸟等，是与生育有关的妖怪。据说，姑获鸟由难产而死的女人的怨念所化，没有见过自己孩子的遗恨使姑获鸟耿耿于怀，因此她常常想方设法把别人的孩子偷来养，然而养到第七天她就妖性大发，把孩子吃掉，然后再去偷别的孩子。日本一些地区有这样的说法：有新生儿的家庭到了晚上一定要把孩子的衣服收回来，否则一旦被姑获鸟留下记号，孩子很快就会被偷走。姑获鸟还常常以可怜的母亲的模样出现在路边，怀抱婴儿，身上沾染着鲜血，十分悲惨地请过路人帮她抱一下孩子。动了恻隐之心、接过孩子的人马上就会察觉自己遇上了妖怪——怀里的孩子比真正的孩子重得多，而且会变得越来越重。但是如果路人能坚持抱住孩子的话，姑获鸟就会再次出现，并赋予他强大的臂力和巨大的财富作为回报。

入内雀（见图23）是一种由人的魂魄化成的麻雀。传说，藤原实方本是一条天皇的侍臣。有一次他和一条天皇发生了争执，由于举止失态他被一条天皇贬职到日本东北的陆奥国。当时的陆奥是一个十分荒凉的孤岛，身为大臣的实方一朝遭贬，仿佛一下子从云端跌到了谷底。来到陆奥国之后他思前想后，对此前发生的事情一直耿耿于怀，直到最后失意地在陆奥死去。

在京都方面得到实方死讯的同时，一个奇怪的传言也在宫里宫外散布开来。据说，每天早晨都有一只麻雀飞入清凉殿，它会在不知不觉间把台盘里的食物吃完。人们说那只麻雀是由一心想返回京都的实方的魂魄所化，或者是那只麻雀被实方的魂

魄附体了。这种麻雀不仅能飞入皇宫，还会吞噬农作物并造成饥荒，因此人们对它十分恐惧。由于它常常飞入宫内啄食食物，人们就给它取名为“入内雀”。

在宫里发生这件怪事的同时，藤原家大学曹的劝学院也发生了不寻常的事。劝学院的住持观智上人的梦中也出现了一只麻雀，它自称是实方的化身，还像诵经一样诉说着自己的遭遇。第二天早晨，上人在院内的林子里发现了一只麻雀的尸体，他肯定这就是实方的化身，便筑起了坟墓以凭吊实方。

关于入内雀的来历，鸟山石燕在《今昔画图续百鬼》中有简要的文字叙述。然而在另一些传闻中，入内雀却成了一种能在不知不觉中置人于死地的鸟，它的蛋比人的毛孔还要小，因此它能轻易地把蛋下到人的身体里面。小鸟在人体内孵出来以后专吃人的内脏，直到把内脏吃空才飞出人的身体。这种说法是没有根据的。鸟山石燕的《今昔画图续百鬼》中的《雨》篇虽然描绘了入内雀从人口中飞出的情景，但画中的人表情平静，姿态悠闲，丝毫看不出被吃光了内脏的迹象。石燕的本意只是要表现藤原实方的魂魄化为麻雀的情景而已。

住在山里的妖怪除了鸟类以外，还有一些是哺乳动物。比如鸟山石燕曾经描绘过的妖怪“幽谷响”（见图24），据说山谷里的回声就是它发出的声音。

关于猿猴的民间传说也很多，柳田国男在《远野物语》里也提到过几个关于猿猴精的传说，其中有一则说到，猿猴精的长相和人类相差不远，好女色，常常到乡里抢劫妇人。猿猴精还会用一种特殊的方法保护自己：把松脂涂在毛上，并在上面撒砂粒，如此一来，皮毛就犹如铠甲一般，猎枪子弹也无法穿透。[①]远野当地人吓唬小孩子的时候，常常会说“不听话，猿猴精就要来了”。

而居住在山里、喜欢恶作剧的镰鼬（见图25），是一种乘着旋风出现的妖怪。由于它长得像鼬又手拿镰刀，故而得名。它会以飞快的速度在人身上留下很深的伤口，但不会疼也不会出血。《火影忍者》中手鞠的招式，就是以这个妖怪命名的。另一种喜欢恶作剧的山妖猥裸，常常潜伏在山路上戏弄行人。他们会突然从隐蔽的地方跳出来吓唬人。而且，猥裸是一种无所不知的妖怪，能够丝毫不差地说出眼前行人的各种情况。看着行人在自己面前被吓得魂飞魄散，是这个妖怪最得意的时刻。另外，据说还有一种叫“比比”的妖怪。在山里走路的人如果遇到了“比比”，就不止是被吓一跳那么简单了。这种外貌像猛兽的妖怪力大无穷、尖牙利爪，能像老鹰捉小鸡一样轻而易举地将赶路的行人扑倒吃掉。另外，狸和狐也住在山中，而且在日本传统

① 〔日〕柳田国男：《远野物语·日本昔话》，吴菲译，上海三联书店 2012 年版，第 27–28 页。

妖怪中赫赫有名，在日本可谓无人不知、无人不晓。本书在谈到《百变狸猫》《犬夜叉》等动漫作品时会对这两种妖怪作详细介绍。在日本，蟾蜍和狐狸、狸猫一样被视为灵异的动物。传说中，蟾蜍会使妖术，特别是与金钱有关的妖术。在有些传说中，蟾蜍还可以变成精通中国和印度古代妖术的妖姬在人间活动。

2. 植物类

位于鸟山石燕的《百鬼夜行绘卷》卷首的妖怪就是“木魅”（见图26），虽然描绘的幻化成人形的老树精已经不再以植物的形态出现，但从中可以看出“植物成精”的信念在日本是由来已久、根深蒂固的。日本人相信，山里的一些树木本来就有灵性，再加上经年日久地吸收日月之灵气，很容易成精成怪。比如说，山里有一种古山茶树，能够投人所好，幻化成各种模样引人上钩。比方说，如果面前是年轻男子它就变成美女的模样，吸取其精气之后再把他杀掉；它还能变成玩具、小动物等来吸引孩子，是个杀人不眨眼的妖怪。鸟山石燕的《今昔百鬼拾遗》中还描绘了一种叫“彭侯”的树妖，它本是一株生长在山里的古树，长到一千年的时候，这株古树成了精，慢慢获得了动物的形体：人面狗身而没有尾巴，全身黑色，经常出现在山路边，杀害过路的行人。

3. 物品类

在日本，由被遗弃的废旧物品幻化而成的妖怪也有很多。水木茂的漫画《鬼太郎》中经常出现的草鞋妖（见图27）、唐伞（见图28）、扫帚精、琵琶精等均属此类。鸟山石燕的《百器徒然袋》中也描绘了多种由废弃物品的怨念凝结而成的妖怪。比如，由用旧的抹布化成的名叫“白容裔”（见图29）的妖怪。据说用旧之后被长期闲置、无人问津的抹布，一到夜晚就会变成蛇一样的长条状怪物飞到人们的屋子里，把屋里的摆设弄得乱七八糟。被丢弃在储藏室里的旧伞会变成一种叫“骨伞”的妖怪，它每次出现时都会有狂风暴雨降临。日本古代有一种名叫“角盥漱”的盆形容器，用圆木制成，装有长长的支架。由于比较占地方，这种容器后来渐渐被木桶型的器具所代替，心怀怨念的“角盥漱”就变成了妖怪。另外，历经百年的古镜吸收天地之灵气后会变成叫“云外镜”的妖怪，透过它可以看到很远的地方。

据说古代的猎人捉到貉之后总要把它装进袋子里背回家，但狡猾的貉常常在半路咬破袋子逃走。后来，猎人们就不再用袋子装貉了，这些被丢弃的袋子就变成了叫“袋貉”的妖怪。除此之外，还有一些由乐器变成的妖怪，比如“琵琶牧”“三昧长

老”“琴古主”等。

有一把被高僧用旧的拂尘后来变成了“拂子守”（见图30），它每天晚上都会变成僧人的模样在蒲团上像模像样地打坐念佛。另外，和尚化缘用的盛饭的托钵和盛水的葫芦，被抛弃后会变成“乳钵坊”和“葫芦小僧”（见图31），夜里以和尚的样子出现。木鱼、禅杖等法器也会变成妖怪，不过这些器具幻化之后的模样都与和尚脱不了干系，可谓近朱者赤。

还有一把曾被英勇的武士使用过的长枪，武士去世之后它也被封存起来。然而它却不甘心被闲置，终于变成了名叫“枪毛长”的妖怪，它全身长满了枪毛一般赤红的毛发，手中还拿着一柄怪模怪样的长枪。“古空穗”（见图32）原本是一种箭头可以拆下来的兵器，在主人去世后变成了武士模样的妖怪。“虎隐良”这个妖怪本来是一个象征着权力和身份的虎皮印盒，主人死去之后，它也就没有了用武之地，渐渐变成了怒目圆睁、手拿锤子的妖怪。“禅釜尚”是由被人冷落的煮茶器具所化，忙碌的人们没有时间品茗，久而久之，茶具就变成了脸上长着三只眼睛、耳朵上戴着两只大铁环的怪物。由马鞍幻化成的“鞍野郎”和由马镫变成的“镫口”都和战争有关。据说，保元之乱中，目睹了“镰田正清救主”的马鞍受到了惊吓，变成了夜夜出现在战场上的“鞍野郎”；而在战争中被箭穿过的马镫，则会在主人死后变成名叫“镫口”的妖怪。

《咯咯咯的鬼太郎》第58集中出现的妖怪白波，是被抛弃的旧抹布及其他布类经过上百年的修行而变成的妖怪。白波原本是被人类当作宠物饲养的可爱的小妖怪，可养它的孩子们为了让它长大，变得更有趣，让它吸收了大量的脏东西。结果，长大了的白波能够吐出使建筑物发霉的白霜，腐蚀掉完好的楼房。它的身体里存了太多的污垢，无法控制自己的行为，开始到处乱飞，所到之处都被霉菌笼罩着。这似乎在说明，妖怪的产生及其妖性的发作，都是由人类自己造成的。片中的伞怪，也是由于曾经被人类抛弃才不再相信人类的。这林林总总的由旧物化成的妖怪们，身上都凝结着一种怨念，这些怨念能形成毁灭性的可怕力量，这些可怕力量在电影《妖怪大战争》中表现得非常令人震撼。

五、自然类

“岛国”的地理环境，不仅对日本民族性格的形成有很大的影响，也表现在妖怪的传说里。不期而至的风暴、频繁的地震，是日本人生活的一部分，自然也就投映在妖怪文化中了。

比如说，“地震鲶”（见图33）这个妖怪的产生，十有八九是因为频繁的地震对人们生活的影响所致。相传，在古代的日本民间，乡村的泥泞水塘中生活着这种鱼。平时它们雷打不动，即使是人去赶它们，它们也稳稳当当，一动不动。然而“地震鲶”可不是天生不会动，只要它一动，就预示着地震很快就要来了。这个“地震鲶”虽然是很有日本特色的妖怪，可它的原型却出现在中国。中国古代民间有“鳄鱼翻身地震动”的说法，大约在公元七八世纪的时候，这一说法传入日本。16世纪末，日本民间出现了“地震鲶”的传说。到了近代，有人认为这个传说的产生是由于古人注意到了地震前鲶鱼的反常。据说在1855年东京发生6.9级地震前，有人在钓鱼时发现了平常很少见到的鲶鱼忽然大量出现，并因此而预报地震即将发生；1923年东京发生8.3级地震前，也出现了大群鲶鱼迁移的异常现象。因此，在日本产生了“鲶鱼闹，地震到”的谚语。

日本人的较真劲儿在对待妖怪的时候也表现得很充分。有“鲶鱼博士”之称的东京大学名誉教授末广恭维，从事鱼类与地震关系的研究达45年之久。1976年，日本最大的群众业余地震预报研究组织成立，名字就叫“鲶鱼会”。东京市政府为了支持地震学家的研究，在1976年和1977年专门拨款1100万日元，供科学家们对鲶鱼的习性进行专题研究。

除了“地震”以外，人们对电闪雷鸣的自然现象也有独特的解释。传说中，专司雷电的雷神（见图34）养了一只名叫“雷兽”的宠物。“雷兽”会跟雷神、风神一起出现，负责降风、降雨。大概是因为刮风下雨、电闪雷鸣的现象太常见了，所以在日本各地都有“雷兽现身”的传说。特别是在炎热的夏季，每当阴云密布、热气凝滞的时候，就是人们讲述雷兽传说的大好时机。据说雷兽的模样与黄鼠狼十分相似，只是个头比黄鼠狼大一点，四只脚上各有六个指甲极为尖锐的趾头，还有三条结成一束的尾巴。它的身体会放射雷电，飞行速度极快。一到夏天比较热的时候，雷兽就会跟着雷神出现，有时钻进云层里，有时在天空中飞行。动画片《犬夜叉》里，除妖师珊瑚的坐骑云母就具有雷兽的特性。它平日像小猫一般温顺可爱，到了关键时刻，它不仅会飞行、能放电，还会变成凶猛的巨兽，帮助珊瑚降妖伏魔。

江户时代关于雷兽的传说有很多。雷电常常会给农民带来损失，而且很难预测和避免，所以人类对雷兽又恨又怕却又无可奈何。比如说，雷兽会趁着下雨的机会，在乌云的遮掩下吃光农作物，农民虽然痛心疾首却无法抓到它。农民无法交公粮，惊动了令兵库头源赖政。源赖政听到雷兽的说法之后，在农田附近潜伏起来，想要捉住毁坏农作物的怪兽。这天傍晚，天上涌起厚厚的黑云，云里果然有只奇怪的长得像黄鼠狼的动物。源赖政用弓箭射击却屡射不中。他认为对付会飞的怪物，用陷阱

和网子来捕捉应该是最好的办法，于是他让农民假装躲雨，拿红薯当作诱饵引雷兽从云端降落。雷兽果然上当了，被网子罩住无法挣脱。愤怒的雷兽向源赖政大吼不止，还要向他放射雷电。源赖政对雷兽的无礼也十分恼怒，把它交给农民处理。后来，西生寺弘智法印大师负责收养雷兽。

日本还有许多与火有关的妖怪。火既是人类生活离不开的恩物，又能给人带来巨大的灾难。特别是日本建筑以木结构为主，一旦发生火灾后果更是不堪设想，自古以来不知有过多少惨痛的经历。因此，许多与火有关的妖怪十分可怕，这也表达了人们对火的畏惧。鸟山石燕的《百鬼夜行绘卷·中篇·阳》中，出现了丛原火（见图35）、钓瓶火（见图36）、凤凰火、姥姥火（见图37）、火车等妖怪；《今昔画图续百鬼·中篇·晦》中又有不知火、古战场火、青鹭火（见图38）、提灯火、墓之火、火消婆、油赤子等，为数众多，就连长时间弃置不用的灯笼也会变成“古笼火”（见图39）。其中丛原火是在森林中出现的上下跳跃的火球，走近之后人们会发现那其实是燃烧着的人头，一双血红的眼睛还在盯着人看。据说丛原火是偷油贼死后所化，这个传说包含着居住在山里的人们对森林火灾的恐惧。除了丛原火之外，山林中还会出现钓瓶火，而且在其中也能看到人脸的样子。钓瓶火比丛原火更可怕，因为这个妖怪有时会演变成“钓瓶落”，如果人从树下经过，它就会突然从树梢上扔下绳索缠住人的脖子，再把他吊到树上咬死。如果人运气好或许能免去一死，但也会被“钓瓶落”从树上突然扔下的人头吓得魂飞魄散。凤凰火得名于它的形态。据说，它是一种会突然出现在天空中的怪火，长着狗的脸，脖子纤长，身上生有双翼。凤凰火能在天空中自由地飞舞，它的身体就是一团燃烧着的火，而且还不停地发出燃烧的声响。这个妖怪恐怕表达了人们对无名火灾的惧怕吧！在妖怪世界中常常有相生相克的现象。比如说，既有能引起火灾的妖怪，也有能够消除火灾、控制火势的妖怪——火消婆。在民间传说中，无论多大的火势，只要火消婆出现并吹上一口气，都能够马上熄灭。

日本的火之神（见图40）也是很有名的妖怪，他具有控制火焰的能力，平时生活在森林里。据说他很有正义感，乐于帮助老百姓。日本漫画里常常会借用火之神的形象，《七龙珠》里的弥次郎兵卫和《三一万能侠》中的武藏坊的原型就是这个妖怪。

姥姥火，据说是由被抛弃的老婆婆们的怨灵凝聚而成的妖怪。日本古时有些地方有“弃老”的恶俗，人们把年迈体弱的老人送到山上丢弃，导致这些被丢弃的老人只能在山上冻死、饿死。姥姥火虽然是由被抛弃的人们化成的，却仍然不愿远离人家。它常常出现在油灯或灯笼中，再慢慢升入高空，边飞边发出尖锐刺耳的笑声，火球中

还依稀能够看到老婆婆愤恨哀怨的面孔。与火有关的妖怪中，还有以孩子的形态出现的“油赤子”，也被称作“油孩儿”，据说经常出没于日本东北部。这个妖怪不会引发火灾、危害人类，只喜欢偷吃灯油，常常在夜深人静的时候化成小火球潜入别人家里，变成孩子的模样舔食灯油，最后再变成火球飞出去。另外一种说法是，姥姥火出自井原西鹤的『西鶴諸国はなし』，是偷了神社中明灯笼灯油的老太婆死后变成的，能以很快的速度在天空中飞来飞去。而且，不幸与她擦肩而过的人会在三年之内死去。然而破解姥姥火的办法也很简单，在她飞向自己的时候大喊一声“油壶!”就可幸免于难。

日本传说中的火车自然不是现在的火车，却也和交通工具有关。只是能搭乘这种火车的人可没有什么好下场，因为它是押解罪人去往地狱的“火之车”。如果有人生前做了十恶不赦的事，死后就会被火车接走，火车会将尸体撕裂后挂在树枝或扔在石头上。即使是已经被装进棺材的尸体，火车也会打开棺盖把它夺走。

出现在海面上的不知火，其实是一种类似于海市蜃楼的现象。有时海面好似燃起了火，其实只是光影的投射。但古时的人们对这种现象并不了解，以为是海神在无缘无故地发怒，故而称其为“不知火”。而在战场上燃起的“古战场火”则是有现实根据的。在古代，战争结束后，获胜的一方会在战场上燃起磷火庆祝胜利，并告慰死者的在天之灵。据说在火光中可以看到逝者悲凉的面孔，此情此景，十分辛酸恐怖。而且在战场被清理并改造成农田之后，每到夜晚也还会燃起点点火光，被称为“墓之火”。“墓之火”有时会烧掉田里的庄稼，这对农民来说，不啻为另一种战争。

青鹭火的传说则含有对火之神崇拜的意味。在民间传说中，年老的青鹭在具备了一定的灵性之后，夜晚飞行时双脚会发出光芒，双翅也像有火光照耀一样光芒四射。晚归的人们看到青鹭后会把它当作神明来供奉，祈求家人平安、风调雨顺、五谷丰登。

六、灵魂类

灵魂，严格来说，并不属于妖怪的一种，但灵魂也是一种超自然的存在，人们常常会把它与妖怪相提并论。除了前文提到的幽灵、生灵、死灵之外，日本还有“附身妖”的传说。人们认为神灵、死灵、生灵以及动植物的灵魂都能够附到人的身上，成为“附身妖”。这些灵魂附到人身上之后，往往会对人造成危害，有的甚至会置人于死地。古人在得了不知道缘由的病或者莫名其妙死亡的时候，就认为是有东西在作祟。“附身妖”不仅会附在个人的身上，还会属于某个家族，听从族人的意志。据说，有些家族就

能让狐狸、貉、狗神、蛇神等附身，有的家族还可以让生灵附身。能够驱遣“附身妖”的家族，有时会为了家族利益而对别人施法。据说，日本“附身妖”的产生也许和中国的“蛊道”有关。古时的人们向巫觋询问神的旨意，随着信仰的变化和衰退，就渐渐演变成了后来的“附身妖”。

本书会在后面的章节结合具体作品对此类妖怪进行论述。

第二章
日本妖怪文化探源

近年来，日本不少学者尝试着描绘日本人心中的“原风景”。所谓原风景，指的是人们从幼年到青春期以来，所经历过的那些带有神圣特征的体验。具体来说，就是描绘在举行诸如葬礼、祭祀、盂兰盆会等仪式时人们内心的体验。原风景不仅仅包括个人的体验，对整个日本国民来说，同样存在着一种原风景，那就是以水稻生产为主的农村生活场景（如果再往上追溯，其中还应该包括日本的山川、森林等风景）。这种原风景超越时代和个人而存在，成为这个国家所有人民共同的心理底色。它在人们的生活中虽然并不显山露水，但对人的一生却有潜移默化的影响。特别是对作家和艺术家们来说，原风景往往能成为他们创作的源泉。

“原风景”的概念，让我想到了日本妖怪文化的形成和它巨大的影响力。综观日本动漫作品，我们不难发现，妖怪文化其实已经构成了许多创作者心中“原风景”的一部分，所以才会表现在多种不同题材的作品中。如果仅仅有几位作者对妖怪题材感兴趣甚至痴迷，并不能证明妖怪文化的影响力，然而事实上，在日本无数动漫作品中都可以看到妖怪的影子，而且几乎每年都有新的妖怪题材的作品出现，这就不能不引起人们的注意和兴趣了。

为什么妖怪文化在日本会有如此大的影响力呢？这并不是因为日本是一个喜欢搜奇猎异的民族。从《山海经》《搜神记》《博物志》《拾遗记》等唐传奇、宋话本，一直到清代的《聊斋志异》……中国的传奇志怪之作洋洋洒洒、不胜枚举，不可谓不丰富，为何妖怪文化没有在中国发扬光大？为什么那些起源于中国的妖怪到了日本才得以扬眉吐气，才能够享受到古人的供奉和今人的追捧？究其原因，这与日本的自然环境、宗教文化和民族心理等因素都有着密不可分的关系。可以说，妖怪能够在日本“形成

气候”，绝不是偶然现象。下面，我将试图从所能把握到的几个方面对日本妖怪文化的形成做一些探讨，疏漏之处在所难免，还请方家指正。

第一节　日本的自然环境与妖怪文化的产生

一个国家所处的地理位置和自然环境，对这个民族文化的形成具有很大的影响。日本列岛位于亚洲大陆东面的大海上，地形狭长，森林繁茂，各种植物能够很好地生长。日本国土覆盖着大片的原始森林，据推测原始森林达到日本森林总面积的九成之多。自古以来，森林不仅对日本人的生活方式有很大的塑造作用，也在日本人心底烙下了浓浓绿意。正是因为具备了这样的条件，日本的花道和茶道才能如此繁盛，人们才能醉心山水，创作出优美的俳句和绘画。同时，由于日本又位于环太平洋造山带、火山带的西北部，因此日本境内有200多座火山，地震的发生也十分频繁。日本的气候总的来说多雨湿润，可以细分为春、梅雨、盛夏、秋雨、秋、冬等季节。暴雨、台风、酷暑在每年的特定季节如期而至。因此，在这样的环境中，人们形成了对自然既感恩热爱又畏惧顺从的态度，形成了细腻浓郁的感情。

也正是这样的生活场景，才为妖怪的产生提供了最适宜的土壤。妖怪的产生最初是出于人对自然的崇拜和敬畏之心，还有什么比深山和河川更能引起人们神妙的幻想呢？水木茂说过：“我经常到南方游历，其中，人迹罕至的深山和丛林最令人恐惧。而且，不可思议的是，一旦置身其中，反而会让人感到舒服。也许是某种生命的源泉被大量地释放出来之故吧！我一直认为：仅有动物、植物和昆虫生存的无人岛或深山，才是神秘的，同时也是适合作为妖怪栖身的地方的！”[①] 多山、多水、多林的自然环境，确实容易让人联想到妖怪。白天还清清朗朗的山，一到夜里就变得幽暗诡异，一阵风声就能让人产生无数联想。

在远古的洪荒世界，自然对人类来说是个处处充满神秘的所在。也许一颗种子的破土而出、一阵凉风的悄然而至就能让人们顶礼膜拜。那些从未经历过的自然现象和人迹未至的森林池沼，让人们感到敬畏，是十分自然的。越是多山、多林、多水的国家，妖怪的传说就越丰富。人们把自己看不见、摸不着、无法理解、无法控制的力量统称为妖怪。远古时代，人们想要生存，必须面对随时可能出现的野兽。葱葱郁郁的丛

① 〔日〕水木茂：《中国妖怪事典》，苏阿亮译，台湾晨星出版有限公司 2004 年版，第 18-19 页。

林、一望无际的原野、烟波浩渺的湖海，还有每天都要来临的无边无际的黑夜，都是人们无法把握、无能为力的力量，这样的环境给妖怪传说的滋生创造了充分的条件。比如说，日本是岛国，所以很多妖怪都和水有关，像小豆洗、桥姬、河童、水獭、人鱼、海坊主等。日本还是一个多山的国家，所以传说中住在山上的妖怪也很多，像雪女、天狗、寄送犬[①]、狸猫、狐狸……这些传说与人们的生活融为一体，仿佛妖怪就在人们的身边。甚至还有妖怪跟人类共处一室或者比邻而居，比如前文提到的座敷童子，就是生活在人们家里的保护神；小矮人克洛勃克尔也是和阿依努人互助共存、互不侵犯的妖怪。这些传说，原本只是某些人对发生在家庭和村落周围的事情的传闻，但是通过人们不断的流传，与各地人们的生活结合在一起，并不断地被加入新的元素，成为某些地区人们共同生活的一部分。由自然界的现象诱发的种种想象，经过口耳相传，久而久之，就形成了固定的说法。日本妖怪传说在自然界中酝酿、在人们的生活中发酵，经年日久，最终形成了独特的“日本妖怪文化”。

日本人崇拜山神、河神、灵妙的自然，尤其崇拜长出农作物的自然的力量。这种由自然崇拜生发出来的宗教，带有多神教的性质。因此，日本古代神社中祭祀的神，大多数是各种各样的自然神。律令时代的日本有专门的神祇官，每到出现诸如日食、月食、雷雨、地震、火山爆发等自然现象时，或是当农作物遭遇虫灾、大风等自然灾害时，神祇官就会在神社中举行祭祀仪式，希望能将心愿传达给神灵，祈祷神明能够息怒降福，保佑人间风调雨顺、五谷丰登。神社中供奉的自然神，也并不是全都有固定的偶像，神灵们在特定的神域中存在，人们需要具备的是感受神灵的心性。“这种没有为神灵修筑固定建筑物的神域，是神社的最古老的形式。所以原始神道也称神社神道。这种不在神域里设置象征神灵的固定偶像的做法，表现了神道信仰的对象是观念神——神的精灵，并把神灵的作用、力量、观念等神格化、多神化。”[②] 这种相信万物都有生命的“泛灵信仰”不是迷信，而是一种对自然的敬畏、对生命的尊重。

第二节　日本宗教信仰与妖怪文化的渊源

水木茂在《世界妖怪事典》中说：“妖怪并不是单纯而空洞的想象中的产物，如

---

① 日本古代从东北地区到九州岛一带传说中的妖犬，由于地域的不同，也有地方称之为狼。

② 叶渭渠：《日本文化史》，广西师范大学出版社 2005 年版，第 26 页。

果透过民间传说或神话故事来追溯其渊源，自然会明白它们是人类经过长时间培育起来的文化习俗，并和生活周遭的风土民情有着血浓于水的关系。”[①]水木茂认为，自然环境是妖怪形成的土壤，而民俗宗教环境则为妖怪成长提供了源源不断的养分。

宗教是人心灵的庇护所。人们在遇到无法用理性的方式对待和解决的问题时，宗教往往可以用全然的接纳和无尽的仁爱让人体会到温暖和安慰。如今“提起宗教，人们一般想到的是诸如基督教、佛教、伊斯兰教等创立式宗教，它们由杰出的教祖基于个人的宗教体验而创立，并拥有世界各地的信徒。这些宗教都以基于教祖的启示、体验而建立起来的教训、伦理为中心。但是，人们从原始社会起就已经创造出了宗教，用它们应对、解释出生与死亡的问题，以及用以克服病痛与灾难、祈求丰收。这类可谓基于生活习俗的宗教，由于它们是从家族以及地域社会的共同生活中自然孕育出来的，因此一般被称为自然宗教”。[②]这些民间信仰虽然并不被认为是宗教，没有特定的教义、教祖和教团，但却在人们的生活中起到规范和指导的作用，因此被称为“看不见的宗教”，也被称为“民俗宗教”。民俗宗教的中心内容是祭祀、一年内的惯例活动、人生特殊时刻的庆典和仪式、生活礼仪、神话、民间故事、传说和寓言，它不仅与人们的生活水乳交融，而且深刻地影响人们接受别的宗教时的态度。比如，佛教传入日本以后就和日本传统的神道相结合，吸收了日本自然宗教中最为重视的送葬礼仪，而成为以葬礼和追善供养为主要活动内容的葬仪佛教。不仅如此，时至今日，民俗宗教在人们生活中的巨大渗透力仍可被清晰地感受到。特定节日里仍在如火如荼地举行的民间活动，以及那些由政府为特定的事件举办的祭祀活动，包括妖怪等传统文化的复苏，都显示出民俗宗教蓬勃的生命力。民俗宗教就像是在人们的心里打上了一层底色，而那些在后来的人生中涂上的颜色，都要与底色结合之后才能显示出自己的色彩。宫家准在《日本的民俗宗教》一书中提到，日本的民间信仰可分为祖灵、氏神、民间诸神、妖怪幽灵等。由此可见，妖怪文化作为日本民俗宗教的一部分，早已与百姓的生活水乳交融了。

在佛教传入日本之前的那段漫长的时期，日本人信仰的是原始神道。日本原始神道是以古代绳文时期的土著宗教为基础形成的，这种神道自远古时代以来就存在于日本。一些学者认为，原始神道受到了中国道家思想的极大影响。比如说道家思想中的敬畏自然以及人只是自然界中的一种生物，与草木鱼虫并无二致的思想，在原始神道

① 〔日〕水木茂：《世界妖怪事典》，吴佩俞译，台湾晨星出版有限公司 2004 年版，第 12 页。

② 〔日〕宫家准：《日本的民俗宗教》，赵仲明译，南京大学出版社 2008 年版，第 1 页。

中都是十分重要的理念。

神道并不是一个具有严格规范的宗教，它的基础是自然崇拜和灵魂崇拜。“这种灵魂崇拜进而发展为对土地的神灵，生产的守护神灵，保护家庭、亲族、地域社会等生活的守护神灵的皈依与畏惧，形成了以此为核心的信仰。如此，便诞生了土地神、祖先神、地域神，进而又出现了神的使役神（动物灵等），人们祭拜这些神灵以寻求保护。那些不被祭拜的灵魂被视为幽灵，不被祭拜的使役神和神灵等则被视为妖怪。”[①]由此可见，日本妖怪文化是在日本民俗宗教的土壤中生根发芽、开花结果的，这一土壤孕育了妖怪文化的雏形，并使日本人的泛灵思想一直延续到了现在。日本人的神社信仰，是以万物有灵论为基础的，在神社里受祭祀的不仅有神、英雄，还有形形色色的妖怪和神兽，这在别的国家是十分罕见的。

远古的日本人认为，人死之后就会去另一个世界。他们的灵魂会像蝉蜕下壳、蛇蜕掉皮一样脱离肉体，到彼世成为神。彼世在哪里？它所在的地方，在高耸入云的山上，灵魂由山顶可以到达天之彼方；或者是在海的尽头，由那里也可以到达“另一个国度”。可以想见，人们之所以这么认为，与日本身处海岛、多山多林的地理环境有关。在日本人的信念中，几乎所有的人都可以去彼世，跟等在那里的先祖们一起生活。彼世与我们生活的现世一样，什么都有，只不过那里的时间正好与现世相反，那里的白天恰恰是我们的夜晚。死，不过是从一个地方转移到另一个地方生活罢了。这就是日本原始神道教的“彼世观”。古代日本人认为的“彼世”没有天国和地狱的差别，也不存在所谓的“死后审判”和“扬善罚恶”，这和佛教、基督教所谓的“彼世”有很大的不同。那些做过很多坏事的人，或者对现世留有怨念仇恨的人，虽然不能马上去彼世，可是如果有灵能的人来供养他们，也可以到达彼世。而且，不仅是人，世上的一切生物一旦死去，灵魂都能脱离肉体去往彼世。灵魂在彼世住了一段时间之后，还是要“转世”回到现世来的。日本人认为，所谓的“诞生”就是彼世灵魂的再生。彼世与现世，就像是两个站点，所有的灵魂都在这两个站点之间循环往复，生生不息。因此，现世和彼世并不是两个互相隔离的封闭的世界，而是有联系的。使灵魂往返于彼世与现世的媒介，就是诸如伊势神宫的“天之御柱”之类的柱子。高耸的大树也有相同的功用，所以树被称为“众神通道”，因此到了后来，树木本身也被当作神来崇拜。山和岩石也是联结彼世与现世、人与鬼神的纽带和媒介。可以发现，日本的妖怪文化中也渗透着这种思想。一些在现世游荡和纠缠的妖怪，多是对现世怀着怨念、不愿去彼世的

① 〔日〕宫家准：《日本的民俗宗教》，赵仲明译，南京大学出版社 2008 年版，第 14 页。

灵魂，比如桥姬、雪女、御沼前、般若、鬼女红叶……

然而随着佛教的传入，日本人的信仰发生了变化，大多变成了既是神道教的信徒，又是佛教的信徒。日本的佛教，是圣德太子在公元552年由中国引入的。小泉八云说过一段话，对理解宗教的融合很有启发：“所谓宗教这件事，绝不是单指那些讲说超自然的经典；它是一个民族全部的伦理经验的综合，在许多方面，也是这个民族最初较好的法律基础，更是这个民族社会进化的记录和结果。因此它完全是民族生命的一部分，不能在任何的自然情况中，由一个完全陌生的宗教替代。一个社会情况很健康的民族，绝不肯自动舍弃那些和它的伦理生活非常调和的信仰……中国接受佛教时，伊没有放弃伊那诸圣先贤遗留下来的道德信条和伊那最初的祖先崇拜；日本接受佛教时，伊也没有排斥‘神道’。”①的确如此。佛教进入日本之后就被渐渐“本土化”。在日本的佛教思想中，有“山川草木悉皆成佛”的信念，日本认为不仅是人、动物、植物，乃至山川河流都有佛性，一切都可以成佛。这其中，包括了泛神论和自然崇拜的思想。然而其他国家的宗教思想进入日本之后，日本原本的宗教观念自然会受到影响，比如原始的“彼世观”中就被注入了“天国”和“地狱”之别、“善恶惩罚”和“阴司报应”之说。这一变化在妖怪文化中也有所体现，现在我们看到的很多妖怪传说都带有善恶奖惩的色彩，妖怪画中也有不少表现了地狱和天国的景象，这与当时的宗教思想是分不开的。

印度和中国的佛教思想，也为日本民俗宗教提供了大量的养分。比如说日本民间信仰中的“七福神”（见图41）就综合了多种宗教的思想。在日本民间，人们相信在正月时把七福神乘坐宝船的图样放在枕头下，就能做一个吉利的“初梦”，预示着一年好运的开始。如果能拥有彩色的“七福神”，就能年年有好运相随。“七福神”是七位掌管幸福的吉祥天神，这七位神是日本的神道教、中国的佛教和道教、印度的婆罗门教融合的产物，分别是弁财天、大黑天、惠比寿、布袋和尚、寿老人、毗沙门天、福禄寿。在“七福神”中，弁财天是唯一的女神，她怀抱琵琶，姿容曼妙，能弹奏动听的音乐。她原本是印度的河神，能滋润万物，使禾稼丰美。来到日本之后，她在七福神中代表敬爱。大黑天的梵文名字是“摩诃迦罗”，在我国西藏等密宗佛教兴盛的地方常被供奉，原本的面貌是三眼六臂，到了日本以后变成了头戴黑巾、左肩背着布袋、右手拿着木槌、坐在米袋上的和善老翁的模样。他在七福神中代表财富。惠比寿是日本的本土神，据说是日本大神伊邪那岐和伊邪那美结合后生下的畸形儿。他是日本的商业神，能

① 〔日〕小泉八云著、落合贞三郎编：《日本与日本人》，胡山源译，九州出版社 2005 年版，第 37 页。

保佑商人们生意兴隆。这位神仙头戴黑色的帽子，左手抱着大鱼，右手拿着渔竿，笑容满面地坐在岸边的岩石上。他在七福神中代表清廉。布袋和尚其实就是弥勒佛，据说生前是中国唐朝末年的禅师契此，因为他乐善好施、体形富态、面相慈悲，圆寂后被尊为弥勒佛。在七福神中，他代表的是欢乐。寿老人也来自中国，从外貌到象征的意义都和中国的寿星相差无几，他的坐骑也是代表祥瑞的白鹿。毗沙门天又称北方多闻天王，是佛教“四大天王”之一，他身着威武的戎装，左手握银鼠，右手持宝伞，负责保护人们的财富。在“四大天王”中，持伞的毗沙门天代表“雨”，在“七福神”中则代表武力。福禄寿在七福神中代表名禄，和寿老人一样有高高的额头。在日本民间信仰中，他是南极星的化身，集福、寿、禄于一身，据说看到他的人能够长命百岁。日本人似乎是把寿星分化成了两个神，因为在中国神话中寿星的道号就是南极仙翁。鸟山石燕的《百器徒然袋》中的《宝船》，描绘的就是七福神乘坐宝船的情景。

除了佛教以外，中国的道教也早在古代就传入了日本。道教不仅为日本带来了长生不老的信仰，还把其特有的制药术、巫术、咒术、占卜术以及一些禁忌一同带到了日本。在《浦岛太郎》《竹取物语》（动画导演高畑勋曾将这一传说改编为动画电影《辉夜姬物语》，并于2013年上映）等日本民间故事中，都可以看到道教的影子。道教是一种谋求现世利益的宗教，试图解决人们生老病死的问题，因此在传入日本之后，随即与日本神道相融合，在日本民间产生了很大的影响。道教对日本民俗宗教的另外一个重大影响是催生了以中国的阴阳五行理论为基础的阴阳道，为阴阳师的出现提供了可能。阴阳师在日本妖怪文化史上的地位和作用是显而易见的，他们的职责就是在灾难来临时通过占卜弄清原因，找到作祟的邪灵和妖怪之后斩妖除魔，用自己特殊的本领和法术保护一方平安。在后世，还渐渐出现了巫女、市子、狐下、玉占、口寄、附体祈祷等各种专门从事招魂、附身等巫术活动的神职人员。另外，道教的一些传说也汇入了日本妖怪文化。大名鼎鼎的“百鬼夜行”，就吸取了道教中“物久成精”的思想。

日本进入镰仓时代（1185—1333年）后出现了“名主”，也就是幕府在掌管庄园和领地之后任命的常驻领主。这些名主会在各自的管辖地供奉氏族神，祈求神灵的护佑。另外，各地的名主还要祭祀犬神、蛇神、狐妖、鬼等恶神，或者请当地的修行者来退治这些妖怪。这些仪式和信仰的形成，是多种宗教融合的结果。而信仰一旦形成，就会在人们的生活中扮演十分重要的角色。民间信仰，是人们在特定的时期、特定的社会环境中创造出来的。在民间信仰的创造之初，它被赋予了守护人们生活、维护社会稳定的期望。因此，无论现在看起来多么离奇的信仰，在当时都被人们诚恳地相

信和尊崇。也正是因为这样，民间信仰才具备了规范人们生活的功能。在民间信仰中自有一套逻辑和规则，不能不承认的是，这套规则确实在很长一段历史时期内非常有效。比如说，以前住在海边的日本人会告诫孩子，不能去离海太近的地方，特别是那些危险的海域，因为那是“矶女”等妖怪管辖的地方，擅自闯入的孩子会被妖怪们抓走。这样的传说虽然经不得科学的验证，但是它所说明的道理却是真实的。这些传说除了有警戒和提示作用，还包含着人们对自然的尊重和敬畏。人拥有自己的世界，妖怪也拥有各自的居住地，大家在各自的领地内自由生活，互不干涉。一旦人们闯入了妖怪的领地，触碰了古老的禁忌，就得做好接受惩罚的心理准备。这样的信念对人们的约束力是很强的，而且能够帮助孩子们更容易地接受其他社会规则，懂得尊重别人以及怎样与人相处。这就是民间信仰当中所包含的合理因素，也是看似荒诞离奇的妖怪文化中认真严肃的内核。说到这里，我想起了《千与千寻》：闯入异界的千寻，正是在那个满是妖怪和神灵的世界里接受了残酷的考验，才克服了自己软弱的特点，变得镇定勇敢；正是在那些古老规则的约束下，才学会了如何去尊重别人、遵守规则；也正是因为她在那个世界圆满地完成了自己的任务，勇敢地承担遇到的责任，她才在回到现实之后变成了一个独立、勇敢、成熟的女孩。所谓异界，并不遥远，也绝非虚无。

然而明治时期以后，宗教与民间信仰在日本的地位都急转直下。对科学的倡导和尊崇，使人们把“旧日本”的迷信、不洁甚至专制和歧视的责任都推到了佛教身上，对佛教的态度，不是憎恶就是漠不关心，佛教几乎成了一种羞耻，而西方哲学才是真正了不起的真理。这其中也有佛教自身的问题。创建了“梅原日本学”的学者梅原猛曾说过：“佛教在明治时代早已完全堕落，令人感到佛教似乎除了司掌殡葬仪式外，只是用地狱、极乐之类的幻想给人灌输一种道德上的恐怖感。”[①]这样的“宗教”，自然无法让人敬服。

从混沌未开到宗教出现，人类经过了一段漫长的历史时期。在宗教发展的历史上，为了传播教义，人们往往会利用一些传说和故事。在人们喜闻乐见的故事中注入宗教思想，比较容易达到宣扬教义的目的。印度的民间文学经典《五卷书》和《佛本生》就是这样诞生的。另外，在中国的志怪小说和市井小说中，我们也很容易嗅到宗教的味道。日本的妖怪传说也是如此。宗教诞生以后，特别是“因果报应”等思想被确立之后，妖怪的面貌变得斑驳了，甚至光怪陆离。妖怪传说也随之一变，有的甚至成了宣传宗教思想的工具。套用梅原猛的话说，宗教成了给人们灌输道德上的恐怖感的工

① 〔日〕梅原猛：《地狱的思想》，刘瑞芝、卞立强译，四川人民出版社 2005 年版，第 4 页。

具。许多妖怪消失不见了，还有许多原本相当于神明的妖怪，其面貌也发生了很大的变化——神性和灵性锐减，妖性与兽性大增。

如果说民间信仰是妖怪们生活的乐土，那么宗教的出现对妖怪们来说不啻一场灾难。宗教是一种强大的力量，对很多人来说，宗教就是一轮太阳，在它的照耀下，那些萦绕在四周的妖怪迷雾都如朝露般瞬间隐退。天狗在佛教传入日本前后形象的变化就是一个绝好的证明。最初，日本的天狗是山里的神，人们对天狗十分敬畏。佛教传入之后，天狗的出现成了“天下大乱”的征兆，天狗与人间的僧侣斗法，最后遭到僧侣的驱逐。此时，人们对妖怪不再毕恭毕敬、敬而远之，再谈起他们的时候，多了些戏谑和不恭。

尤其是进入明治时代以后，妖怪们的境遇更是每况愈下。明治以后的日本开始实行革新，大力提倡科学并对宗教进行改革，宣扬“国家神道”，下令神佛分离。许多带有浓厚的佛教和道教色彩的信仰被破除，巫女、市子、附体祈祷等神职也被废止。与“科学”相比，宗教对妖怪的杀伤力只能说是小巫见大巫。科学被重视和提倡之后，在世界范围内，妖怪几乎完全消失不见。人们用科学赐予的各式各样的武器，扯开了原始森林佩戴了亿万年的面纱，踏入了让世代人心惊胆战的禁区，撕破了千百年来与妖怪们不成文的协约，抹去了人妖共存时清晰的分界线……科学是万能的，人们有恃无恐：哪里有什么妖怪？你非说有的话，给我抓一只来解剖解剖！

不能否认的是，妖怪文化并不全是美好的。确实有些传说中有着对宗教教义的宣传，浸染着陈旧思想散发出来的腐朽气味，夹杂着暴力和色情的情节，然而也绝不能说妖怪文化就是迷信。妖怪文化是民间信仰的一部分，当然会带有民间文化的特征。换句话说，它旺盛的生命力来自民间，它所包含的杂质也同样来自民间。在民间信仰中有许多智慧和可贵的东西，比如对生命的敬畏和生命循环不息的信念。而这种生命循环往复的思想，却触碰到了生命的真谛。透视妖怪的本质，认识到妖怪世界不过是人的世界的延伸，了解妖怪在人心底的作用，就能够把妖怪和迷信区分开来，并用一种智慧的眼光去看待这个世界。也许只有这样，才能更接近这个世界的真实。

第三节　其他国家对日本妖怪文化的影响

日本人习惯将象征吉兆的瑞兽、掌管祸福运势的太岁、护佑人民的土地神、疫病神

（如城隍、五府千岁）、落水鬼一并介绍进来，还有一些源自印度教或佛教的邪神，如形容凶婆娘的母夜叉、《西游记》里的罗刹女等，这些外来妖怪使得本土妖怪系谱更为丰富多元，带有混种血源的妖怪也应运而生。[①]

——水木茂

一、中国的影响

中国文化对日本的影响表现在方方面面，妖怪文化即是其中一例。妖怪虽然在日本形成了一种文化并发展得如火如荼，但追根溯源，我们会发现它的根基是在中国。宫家准在《日本的民俗宗教》中对民间传说的起源和传播有这样的描述："传说的出发点最初是对家庭、村落中与特定事物有关的特殊体验、事件的报告和传闻。不久，这些传闻不断被家庭以及村落里的人传播，渐渐与他们的生活结合在一起，从而与家庭以及村落里的人们形成了持续的、密不可分的关系。换言之，家庭以及村落对超自然性依据的需求促进了传说的形成。进而，这些特定的事物以及事件又与他界的异人、动物以及云游的宗教徒、悲剧的英雄结合在了一起。我们可以推测，传说的背后有着四处云游、传播'故事'的宗教徒的参与。"[②]这段话虽然有些拗口，但却很明确地说明了传说流传的过程。人们会对自己喜欢的故事津津乐道，因此，传说流传的范围才会越来越广，有时候还会跨越国界。这也是世界不同的国家和民族经常有内容相同或相似的民间传说的原因之一。日本妖怪传说也不例外，尽管现在看来日本味儿十足，却也吸收了大量的外来因素。可以说，日本妖怪是在外来资源的基础上进行本土化改造之后形成的，而这"外来资源"最重要的部分就来自中国。人们常说"和魂汉才"，意思是说日本很多典章制度的建立、风物民俗的形成，都吸收了中国文化的养分，受到了中华文明的滋养。日本在大量地借鉴和吸取了中华文明之后，再立足本土，进行了充分的改良和消化，渐渐形成了日本独特的文化。

关于日本妖怪的来历，常见的说法是：百分之七十的妖怪原型来自中国，百分之二十来自印度，百分之十才是日本本土妖怪。这种说法并非中国人自创。妖怪学大师水木茂也说过："如果要考证日本妖怪的'起源'，我相信至少有百分之七十来自中国，不过这并不代表井上圆了的看法。此外，还有各种咒语、迷信等，诸如此类，不胜

① 〔日〕水木茂：《中国妖怪事典》，苏阿亮译，台湾晨星出版有限公司 2004 年版，第 13 页。
② 〔日〕宫家准：《日本的民俗宗教》，赵仲明译，南京大学出版社 2008 年版，第 197 页。

枚举，几乎会让人觉得中国的确是日本的兄弟之邦。我们小时候经常被长辈告诫，夜晚不可吹口哨，否则可能会引来妖怪。乍听之下，这很像地道的中国秘术。所谓的‘啸’似乎是一种奇妙的口哨（学者似乎也不甚了解），一直流传至清朝，据说是一种‘呼唤妖怪的声音’。”① 且不管“啸”在中国究竟是不是“呼唤妖怪的声音”，水木茂的这段话倒是十分清楚地说明了日本妖怪文化与中国的渊源。

中国、日本和印度的文化渊源长达数百年。公元6世纪至8世纪是日本佛教文化十分兴盛的时代。佛教从中国进入日本以后，与日本原有的信仰神道教融合在一起，深刻地影响着日本人的思想和生活。梅原猛在谈到“日本佛教和神道教相互影响”时说，佛教和神道教在互相影响下，不知不觉地吸收了对方的教义，还深信那是自己早就具有的。这确实说明了一个真理。在很多时候，日本人深信的“自己的”东西，其实根底是在中国。比如，以前在日本的许多地方，人们看到蝴蝶就会想到：这是死去的人的灵魂化成的。在冲绳地区，如果在夜间遇到了盘旋飞舞的蝴蝶是很不吉利的，因为这表示死者的灵魂就在附近。日本有一种名叫“极乐蝶”（见图42）的妖怪，就是这种思想的表现。另外，在藏王山一带，也流传着“人死后化身为蝶”的传说。在高知县等地区，还有“蛾就是死者灵魂化身”的说法。总之，蝴蝶或者蛾与死灵之间有很大的渊源关系。在中国也有这样的说法。其中最凄美、最著名的，莫过于梁山伯与祝英台的传说。

在日本佛教文化大繁荣的时期，出现了许许多多佛教故事、中国志怪小说的翻译、仿作以及和佛教有关的物语文学。这些文学作品的出现，正是中国、日本、印度宗教文学大汇流的结果。《佛典·志怪·物语》的作者王晓平在论述日本宗教文学与中国的渊源关系时说：“中国大陆的儒释道三教传入日本，加上亚洲东北部的萨满教的影响，致使由日本原始神道发展起来的神道教也逐渐体系化，并正式形成天神、神祇和人灵齐备的宗教。大乘佛教说佛有众多的分身，由此生发出佛分身降临日本的信仰，这就是所谓‘本地垂迹’，即佛为了普度众生才降临日本，成为日本的神灵，因而构成了神佛融合的依据。庶民往往把原先信奉的魔法、以根深蒂固的‘万物有灵论’为基础的自然崇拜与佛教的崇敬行为等量齐观。当他们到神庙中去求他们的神息怒时，其心情和他们拜佛诵经求保佑一样。同理，这些固有意识使得他们在接触印度佛经故事与中国志怪小说中的神鬼狐妖时，在接受所谓天堂地狱、六道轮回、狐乱蛇淫之类的新观念时，往往与原有的意象错位叠合，（新观念与旧思想）相互浸入融解，相克相

① 〔日〕水木茂：《中国妖怪事典》，苏阿亮译，台湾晨星出版有限公司2004年版，第21页。

生，而成为与源出不尽相同的新观念、新意象。”[1]作者还列举了日本“怨灵之神”菅原道真的例子来说明日本神佛汇流的倾向，认为菅原道真的传说显然受到了佛经故事及《唐太宗入冥记》等中国作品的影响，又融合了日本传统的“怨灵说”。在神佛调和的大背景下又为他建造了菅原社和天神社，使原本是汉学家的菅原道真化身成为神佛。

《佛典·志怪·物语》一书还讲到了中国志怪文学对日本的影响：“日本后起直追的文学表现出兼容性与活泼性，在对中国文学抱有敬畏崇拜心理、积极采纳中国志怪小说的新观念和新主题的同时，表现出对幻杳境界的极大热忱，什么狐淫蛇乱，什么仙来神往，什么易卜相术，稍一变样，即为己有，一部《古事记》更是充满夸诞的神话。”[2]这种现象，在日文中叫“翻案”。中文“翻案”的意思是推翻前人的定案，另立新说。日文的“翻案”则是指改写前人之作，借用本国传统故事、外国小说戏剧等的梗概内容，在风土人情、人名地名等方面加以符合己意的改动。日本人将别人的东西化为己有的本领，用叹为观止来形容也毫不为过。中国的志怪小说被译成日语的时候，故事里原有的那些沉重的道德教训被淡化甚至舍弃，描绘的成分增多，文字也更加通俗活泼。这些故事还常常被说成是发生在日本的事，就连故事中的主角，原本是极有中国特色的文人、学士和官僚，也被改成了渔夫、山民、僧尼或者武士等。而且，这些故事还和日本的历史和风俗联系在一起，神乎其神，看起来几乎是原汁原味的！

除此之外，日本当时还出现了《丹后风土记》《日本风土记》《本朝文粹》《本朝续文粹》等类似于中国志怪小说的作品，其中不仅收录了一些日本当时的民间传闻，也有文人自己根据传闻敷衍生发而成的篇章。在谈到这些作品时，王晓平说：“日本从奈良朝到平安朝，尊重汉文化的风尚日盛，贵族颂史读传，也涉猎杂著。有些能够比较自如地运用汉语谋篇著文者，也仿照中国志怪小说的形式，录异闻，话鬼狐。这是日本汉文学者用异国精神熔铸本国材料的尝试。”由此，不难看出中国在日本妖怪文化形成和发展中所起的诱发和催化作用。

除了这些表现在具体文本中的影响，我们还可以从民间传说、民俗活动中看到类似的情况。据说，天狗原是来自中国《山海经》中的犬怪。传到日本后，渐渐和佛教中的天魔、神教中的山神等结合起来，融合成为现代的形象。而春分时“撒豆驱鬼”的活动，则起源于中国古代的追傩仪式。在日本，“件”（见图43）是一个众所周知的妖

① 王晓平：《佛典·志怪·物语》，江西人民出版社 1990 年版，第 87–88 页。
② 同上，第 4 页。

怪。它是一只能预言的小牛，而且预言十分灵验。中国也有“牛能言”的传说，虽然中国能预言的牛没有具体的名字，但这样的故事却流传广泛。在《牛郎织女》的传说中，会说话的老牛就扮演了极其重要的角色，说它是“牛郎织女”故事的导演似乎也并不为过。日本的“龙鱼”和“水妖”与中国的“狗头鳗”十分相似，是出没在水中，专给渔民们制造麻烦的妖怪。在江户时代的画作中出现的“怪鳗”，体态十分庞大，看样子很容易就能摧毁一条渔船。人们把这种鳗称为“水妖”，在海上航行的船只，不知不觉就会被它缠住，稍不留神，就可能遭灭顶之灾。

日本的妖怪“狒狒”（见图44）也来自中国。水木茂在《中国妖怪事典》中讲到了狒狒的由来：“日本有一种名叫‘狒狒’的妖怪，小时候，我常把它跟动物中的‘狒狒’搞错，心想动物怎么会是妖怪呢？据中国的古书记载，‘狒狒’模样似人，跑得很快，会吃人。这就是之所以会有妖怪‘狒狒’的由来。”[①]

唐朝的时候，中国的一些关于老虎的传说传入了日本。但传入日本之后，老虎的性情就发生了变化。本来，老虎在中国传说中会变幻成人形，从背后拍人的肩膀，有时候还会以虎头人身的样子出现，跟人谈话。这样的特性到了日本后就消失不见了。妖怪进入日本后常常会被“本土化”，这也是其中的一个表现。

中国有名的瑞兽麒麟，在日本也广为人知。在远古时期有很多具有不可思议的神力的瑞兽，麒麟可以说是其中的佼佼者。据古书记载，麒麟的头像龙，额上长着独角，角的前端生着柔软的肉垫。它的身体似鹿，四足像马并有圆圆的蹄子，尾巴像是牛尾，全身覆盖着鳞甲。据说生性温和善良的麒麟从来不伤害任何有生命的东西，它头上的独角之所以长着肉垫，就是为了防止误伤别的生命。因此，麒麟额上的独角被称为“道德的象征”。不仅如此，麒麟的声音也十分和谐悦耳，宛如清脆的钟声。矜持优雅的麒麟十分聪明，它能够准确地预知危险，因此麒麟绝不会被猎人捕获，也从来不去任何危险的地方，只在安全的路上留下圆形的足迹，转弯时的足迹也十分有规则，像是经过测量的完美直角。麒麟不喜欢群居生活，向来是独来独往。自古以来，人们就把它看作是卓尔不群、神圣祥瑞的象征，并用“凤毛麟角”来形容不可多得的人或事物。在中国，向来有“麒麟现身，天下太平”的说法。而麒麟一旦被伤害，就是国家即将灭亡的征兆。中国人还把麒麟看作是送子的神兽，所以在形容谁家的孩子有出息时会说他是一个“麒麟儿”。在日本，麒麟同样是神力无边的瑞兽，被人们寄予美好的愿望。根据水木茂的漫画作品改编的电影《妖怪大战争》中，正男在家乡的庙会上被选作“麒麟童子”，宫崎骏

① 〔日〕水木茂：《中国妖怪事典》，苏阿亮译，台湾晨星出版有限公司 2004 年版，第 128–129 页。

的电影《幽灵公主》中的山兽神被称为“麒麟兽”，都和麒麟的祥瑞与神奇有关。

另外，能使人逢凶化吉的瑞兽“白泽”也来自中国。它浑身雪白，脸上和身体的左右两侧各有三只眼，本是昆仑山上的神兽，通晓万事万物，能讲人的语言，知道天下所有妖怪的名称和法力。它和麒麟一样不轻易出现在人间，只有在君主贤明、天下太平的时候才会现身。据说黄帝曾在巡猎时见到过白泽，并向白泽询问世间妖怪的情况，而白泽也欣然应允。根据白泽的描述，黄帝命人描绘了收录人间百鬼的《白泽图》，记载了所有妖怪的名字、外形和驱除他们的办法，供人们遇到妖怪时查找。据说，图上所绘妖怪竟多达11520种。后来，民间渐渐形成了在大门上张贴白泽画像的风俗，据说可以辟邪免灾、驱鬼纳福。水木茂认为，“白泽”和日本的“黏糊妖怪”一样，很可能是妖怪的总头目。而江户时期鸟山石燕所绘的《百鬼夜行》，很多都取材自《白泽图》。水木茂说：“我以前见到《百鬼夜行图》，总觉得日本的妖怪太缺乏真实感，可是看过《山海经》后，才知道它们都来源于中国，这一点我也赞同。从形态来看，它们可以算得上是妖怪的祖先了。古人将天地、宇宙的奇象假借妖怪的形态而逐一解决了。”①

“山神”也是从中国传到日本去的。日本的山神大都是一些奇丑无比、怪模怪样的女性，也有一些是男性。但有意思的是，男的山神的外貌与其他日本神祇相似，不像女山神那么怪异。水木茂说：“地大物博的中国和国土狭小的日本不同，其妖怪的性格也较大而化之。但是，不论何者，其神秘的源头似乎皆在山中。”② “当我们翻阅古书《山海经》时，便可以发现古代中国经常出现神兽、怪兽。而这些怪兽大部分都具有‘超能力’，若遇见它们，千万不可随便伸手触碰。其中，在山里所看到的奇怪野兽，若不是山的使者，就是拥有神奇的力量。我想这是因为古代山中有一股灵气般的神奇空气。不论是神还是妖怪，探寻其来源，便可发现它们都是来自于‘山中’。”③一般来说，这些怪兽一出现，就会引起天灾。从前的中国人认为，山里的古木或石头之类的东西，经年日久会“吸取天地之灵气”，成为“森林妖精”，能幻化成各种各样的动物或人形作怪。

总之，研究日本妖怪文化，如果忽略了中国文化这个源头，就会遇到许许多多解释不了的问题。喜欢日本妖怪文化的读者如果回过头来看看中国古老的神话和传说，一定会有很多似曾相识的感觉。

---

① 〔日〕水木茂：《中国妖怪事典》，苏阿亮译，台湾晨星出版有限公司 2004 年版，第 174–175 页。

② 同上，第 18 页。

③ 同上，第 103 页。

二、印度的影响

印度作为佛教的创始国，对中国和日本等东方国家的影响是十分深远的。从《五卷书》《佛本生》一直到《罗摩衍那》和《摩诃婆罗多》，印度神话和民间传说，想象瑰丽大胆，如天马行空，让人叹为观止。这些传说中的一部分，正是通过佛经的传播才得以流传的。许多故事本来没有什么确切的意义和指向，但是被编纂者赋予了训诫和意义，或是讽世刺恶，或是劝人行善，或是宣传佛经教义。这些故事随着文化和宗教的交流和渗透进入别的国家，并经过各国的选择和吸收汇入本国文化之中。在印度流传的关于神仙鬼怪的传说，也正是经由这种途径传入中国和日本的。比如日本的"鬼子母神"，是护佑妇女平安生产、养育子女的神，在日本可谓家喻户晓。她原本是印度马格达国的夜叉，虽然自己有500个孩子，但却没有"幼吾幼以及人之幼"之心，常常把别人的孩子抢来吃掉。有一次，她接受了释迦牟尼的训诫，认识到自己的恶劣行径，于是痛改前非，转而变成了守护婴儿的善神。

然而，"一个国家吸收一种新文化时，必定是以其土著文化为基础来吸收的。因而适合土著文化的成分予以接受，不适合的则加以排除。于是这种被引进的文化往往也会发生变化，不知不觉地变得和原来的面貌不一样了"[①]。人们在看待一件事情时，往往会以自己已有的观念为基底，得出自己的结论。换句话说，每个人都是戴着有色眼镜来看问题的。国家和民族也是一样，不可能抛开已有的文化基础去全盘接受异族的文化。所以，其他国家的妖怪对日本的妖怪文化来说，具有"原型"和"胚芽"的意义，仿佛一粒种子或者一棵小苗，从异国他乡漂洋过海来到了日本，需要在和风细雨中慢慢成长、成熟。长大之后，有的仍然是最初的模样，有的虽然包含着原本的质素，却已经辨认不出本来的样子了。

"自佛教传入中国以来，《罗摩衍那》《五卷书》等印度文学故事及希腊、西亚的民间传说，通过汉译佛典，促使中国小说史发生了深刻的转折，叙事文学冲破了经史文学的束缚，同时又在经史文学的根基上吸收了印度神话的夸诞性、虚幻性和神异性，借用了佛经故事的母题，开创了自六朝至隋唐几百年的志怪小说史。同时，汉译佛典又是中日小说交流的重要媒介，日本的佛教文学大量采用了汉译佛典的语言、题材和结构形态，广泛地接受了志怪小说的影响。"[②]这段话清晰地表明了印度、中国和日本三国文化

---

① 〔日〕梅原猛：《世界中的日本宗教》，卞立强、李力译，四川人民出版社 2006 年版，第 112 页。

② 王晓平：《佛典·志怪·物语》，江西人民出版社 1990 年版，第 109–110 页。

交汇的状况。这种交汇，是通过佛典翻译和僧侣往来而得以实现的。基于各自的文化根底与民族心性，佛教文学在三个不同的国家中呈现出的面貌又各有千秋，他们按照自己的形式来塑造和演绎宗教与文学。中国出现了以《搜神记》为代表的志怪小说之后，日本僧人也在佛经和志怪文学的共同影响下，编写了《日本灵异记》等怪谈小说。在中国常常出现时空感强烈的诸如《枕中记》之类的作品，描述主人公在梦中的游历。“梦中富贵”也成为日本怪谈文学中的常见题材，故事的叙述方式也深受中国影响。相比之下，印度文学则更为奇幻怪诞、天马行空。

然而不管是在中国还是在日本，由印度开启的佛教文学到了当地，都经历了与本民族的文学相结合的过程。本来，佛经故事由于其特殊性就无法脱离大众、脱离民间，而且由于要完成宣传佛经教义的任务，有的还保留了口头文学的特点，带有说话和讲唱的色彩。这些故事不像哲学著作那样追求逻辑的严密、思想的深刻，也不像史书那样讲求史实和公允，而是在借用小说的叙事方法的基础上，放慢叙述的进度，讲究故事的跌宕起伏和绘声绘色的效果，以把故事讲得活灵活现、新奇有趣为目的，牢牢吸引住听众的注意力。我们从现存的日本的怪谈文学中可以发现，这些作品常常通过对灵异气氛的渲染对读者（听者）造成强烈的心理暗示，让人还没有见到妖怪的影子就已经汗毛直竖。而怪谈文学与动漫结合之后，因为运用了电影的独特优势，更是从视觉、听觉等各个方面将这一传统演绎到了极致。比如说，日本的恐怖片并不常以血淋淋的画面对观众造成强烈的视觉冲击，而常常是在平和安宁的表象中渗入丝丝缕缕的线索和伏笔，在不知不觉中就已经织成了一张恐怖的大网，把观众紧紧地包裹在网心。宛如“络新妇”的丝网，你越是挣扎就被缠绕得越紧。怪谈文学与庶民生活紧密结合的传统，表现在电影中就是将恐怖不露痕迹地融入人们的生活中。日常生活中的必需品——那些被你扔掉的鞋子、用旧的锅碗、每天都要开开关关的电视和提提放放的电话，都有可能变成妖怪，或者成为通往恐怖之路的入口。《鬼太郎》中常常提到，妖怪会附身在人们的贴身物品中，所以谁都有可能在不知不觉中被妖怪缠住。如此随机而且几率甚高的状况岂能不让人产生“说不定下一个就是我”的想法？于是，恐怖的感觉在你看完漫画或电影之后仍会久久地盘旋不去，每一次接触到影片中出现的事物，都会唤起你当时的恐怖感。

综上所述，日本妖怪的产生和妖怪文化的形成，并不是由某种单一因素决定的，而是多种因素综合作用的结果。那么妖怪的模样到底是怎样被确定下来的？难道真的像传说中那样，是白泽向黄帝一一描绘出来的？

妖怪的外貌千奇百怪，然而据法国比封伯爵研究，妖怪其实只有三类：第一类是因

身体上的器官过多而形成的妖怪；第二类是因器官欠缺而形成的妖怪；第三类是器官错乱或颠倒而形成的妖怪。这种说法极其简单，却一语道出了妖怪的外貌特点，得到了人们的广泛认同。

井上圆了对妖怪的产生也进行了细致的研究。他在综观民间各种各样的妖怪传说之后总结道："凡妖怪有属于物者，有属于心者。若天变地异，草木禽兽之变态异状，属于物者也，谓之物怪。又若幻觉妄想精神诸病，属于心者也，谓之心妖。"关于妖怪的"构成法"，井上圆了也有一套十分详细的理论。虽然我并不赞同井上圆了把妖怪完全等同于迷信的理念，但他在研究妖怪的形成等方面确实言之有理。关于妖怪形态的构成，井上圆了认为人们通常会采用这样的方法：第一，分解法。把这种事物的一部分和那种事物的一部分相联合，构成新的形象。比如说人身鸟翼的妖怪，就是用这种方法构成的。第二，创设法。创造出一种全新的形象。这类妖怪的各个部分都是前所未有的，细细观察他们的每一部分，虽然发现仍是从以前的见闻经验中变形而来，但由于很多因素互相交错，不能一一详细地说出各个部分到底是出自何处。

另外，井上圆了认为妖怪的产生与人的愿望有很大的关系。人没有不希望快乐、不厌弃痛苦的。当人们希望快乐却无力达到时，就会产生愿望。所以说愿望里既有情感，又有想象。妖怪呢？妖怪分为"痛苦性"和"快乐性"两种。幽灵、鬼物等容易唤起人的恐惧之情，让人心生厌恶，属于"痛苦性"的妖怪；凤凰、麒麟等能让人感到愉快欢喜，是"快乐性"的妖怪。那些会引起天灾的妖怪，自然是给人们带来痛苦的坏妖怪；那些守护人们生活的就是让人快乐的好妖怪。至于妖怪们具有的那些神奇的灵力或宝物，就是人们愿望的投射和表现。世界各国的妖怪中，不乏"下金蛋的母鸡""拉金粪的驴子""自动开饭的桌子"这样的例子。至于会隐身、能灭火、能降雨的妖怪，更是人们愿望的表达。

除了妖怪的构成之外，井上圆了在《妖怪学讲义》中还说到了妖怪在近代以来急剧减少的原因。他认为，世界上的事物，"凡世人于平生耳目所不惯接受者，多谓之妖怪"。人们通常所说的妖怪，就是那些让人感到不可思议的事物。为什么会有不可思议的事物呢？就是因为人们当时的心智无法理解那些事物。所以，世界上有没有妖怪，并不是取决于客观的存在，而是取决于人的主观意识。妖怪到底是怎样的，其实并没有一个确定的标准，而是随着人的思想和认识的变化而变化。所以古往今来妖怪的面貌并不相同，人们会按照自己的意愿给妖怪改头换面。因此，如果硬要给妖怪限定一个"标准"的话，那么这个标准只能是人的思想和认识。到了近代，人们越来越相信科学可以解释一切，因此关于妖怪的传说就变成了迷信和无稽之谈。一下子仿佛什么传说都可以被分析，什么现象都可以被解释，什么生物都可以被解剖。于是风只是由于"空气流动"，声

音只是因为“物体振动”，牛郎织女彻底变成了两个没有生命的星球……那些传说都成了迷信，甚至成了“蛊惑人心”的东西。人们再也不相信失踪的孩子是被天狗抓走的，不相信野外的火光是狐狸点燃的，不相信落水的人是河童拉去的，就连孩子们看到狸猫，也不再相信眼前的动物会变身，会随着住持的三弦琴声跳舞跳到死去。

这些，当然是古代的人们所没有想到的。在很久很久以前，当人们还虔诚地相信妖怪的时候，妖怪文化被十分认真地编织进了生活里。

第四节　妖怪文化在日本人生活中的投映

在日本，为什么关于妖怪的电影、漫画会层出不穷？为什么水木茂的家乡能够建成一座“妖怪都市”？为什么日本的妖怪绝大多数来自中国，却在日本被发扬光大，被日本人视同己出？……这些现象证明了妖怪文化在日本社会中已经渗透到了许多方面，比如建筑、绘画、文学、电影……日本电影大师黑泽明把自己的自传取名为《蛤蟆的油》，恐怕也是因为妖怪文化的浸染吧？那只对着镜子被自己的丑态惊出了一身油的蛤蟆，就是活在日本民间传说中的一种生物。因此我们可以说，民间传说已经成为沉淀在日本人意识底层的东西了，会在生活中的某些时刻不经意地跳出来。

从民俗的角度来看，那些自古以来流传下来的习俗和仪式，有的虽然已经不再像过去那么中规中矩地举行，但仍然作为传统的一部分被保存下来。而一些在生活中早已形成的禁忌，仍然被人们世世代代遵循着。在日本人的日常生活中，以妖怪作为装饰的建筑并不少见。日本国立一桥大学的兼松讲堂的正门就装饰了龙、凤、石狮子，楼梯的扶手也做成怪兽的模样，图书馆则以狼和狮子合而为一的怪兽作为装饰。位于东京的两国震灾纪念堂也是以妖怪作为建筑的主要装饰风格。写过《中国建筑史》、以特异的风格而闻名的建筑设计师伊东忠太（1867—1954年），其作品中就常常包含妖怪的形象。

现在的日本，关于妖怪的传说仍然没有消失，各地“闹鬼”的传闻也时有发生。在三重县通往御在所岳的山腰上有一座废弃的温泉宾馆，据说就是因为那里经常闹鬼才没人敢住。类似的情况并不少见，各地荒废的温泉别墅有很多，而提起荒废的原因，“妖怪作祟”总是其中之一。然而在人们的生活中，妖怪并不仅仅是作为可怕的代名词出现。有些妖怪早已成为人们生活中的玩伴，不离人们左右。在儿童玩具和影视中、在各种祭典仪式上、在逢年过节的赛事中，在田间地头甚至在有些街头路边都能看到妖怪的形象。

世界各国都有各种各样的关于妖怪的传说，然而没有一个民族像日本那样对待妖

怪：创立“妖怪学”；成立妖怪研究机构；有《日本妖怪物语》《日本妖怪学大全》《妖怪绘谈》等为妖怪“立传”的图书，图文并茂，像模像样。现在，“妖怪学”已经被正式确立为文化人类学的一个分支。日本的“妖怪博士”小松和彦教授带领着日本国际文化中心的研究者们，搜集了一万六千万条形形色色的妖怪传闻，建立了庞大的数据库，供爱好者和研究者们使用。在民间，各地“乡土会”的老人们谈起古往今来的妖怪，津津有味，如亲眼目睹，亲临其境。日本还有许多专门研究妖怪的民间组织。比如说，“猫又”（见图45）在日本是个知名度很高的妖怪，据说它是养了多年的猫成精之后的化身。在日本，关于这个妖怪的传说不胜枚举。于是，对“猫又”感兴趣的人们就专门组建了“猫又同盟”，不仅搜集各种各样关于“猫又”的传说，还经常举办活动、召开会议。他们选择的活动地点也非同一般，据说都是些“猫又”经常出没的地方。比如日本著名的旅游胜地胜三山，因盛传“猫又”的传说又被称为“猫又山”，附近还有远近闻名的金太郎温泉；另外，位于新潟县三岛郡三岛町的猫又大明神和黑部峡谷铁道的猫又站，也是他们经常前往的地点。从这些地名本身我们就可以看出日本妖怪文化是多么深入人心。

自古以来，日本民间就有许多和妖怪有关的禁忌。民间信仰是各种民俗活动的基础，而妖怪是民间信仰的重要组成部分。日本的诸多传统节日，有的是以祭祀祖先为主，有的是祭祀民间诸神，有的则是以妖怪为主题。日本是一个祭拜心理十分浓重的民族，不仅在逢年过节、遇福遇祸的时候会进行各种祭拜活动，在平时的生活中也会求神拜佛，祈求平安幸福。有些日本人在每日三餐之前还会默默念颂，感谢神灵的恩赐。和世界上绝大多数的国家不同，日本是个多种宗教并存的国家，一个人同时信仰几种宗教的现象十分普遍。之所以形成这样错综复杂的宗教现象，是因为日本人独特的民间信仰。民间信仰虽然与宗教有相似之处，但却超越了宗教宗派的限制，一般没有严格的教义，而是以约定俗成为主，有的是以宗族为中心，有的是以地理位置为依据，由各地成员轮流主持信仰仪式并举行各种活动。在这些活动中，有反映祖灵信仰的祭祀先祖的活动，比如在正月、盂兰盆节以及春秋的彼岸节时举行的祭祀先祖的仪式；有与氏神信仰有关的闭门、斋戒以及各种竞技表演活动；还有“请神”“御灵”“送瘟神”“拜观音”“祭水神”等供奉民间诸神的习俗。而与妖怪、幽灵有关的各种习俗，也与以上提到的各种民俗活动一起，活跃在日本人民的日常生活中。况且，日本民间信仰中的神灵与妖怪，本来就没有十分明确的界限，所以在某些节日和仪式中，可谓是“神妖共舞”。

在日本，每年的1月1日到1月3日这三天叫“正月”，即使平时再忙，在这几天也是可以不用干活的。每年的元旦清晨，日本人会用新年汲取的第一桶水来煮年糕吃。“正月”里，大家一般是去神社参拜或者到朋友家拜年、喝酒聊天，各家各户还会有

专为过节而准备的独特的美味佳肴。孩子们通常在节日期间玩日式纸牌、放风筝、拍羽毛毽子。除此之外，人们还要在门上拉上稻草绳、插上松枝。由于日本人有“树木是神灵栖息的地方”的信念，所以这么做的意思是“插上树木，迎接神灵降临”。松枝要从1月1日一直插到1月7日，这段时间叫作“松之内”。

日本秋田县横手地区，每年2月有一个“镰仓节”。在这个节日的前夜，孩子们聚集在一起，坐在一个纵横2米左右，被称为“镰仓”的雪屋里喝甜酒、吃甜饼。屋子中间设有一个祭坛，是用来祭拜水神的。镰仓节前后两天，如果这段时间有人来访，会被当地人殷勤地请进雪屋，品尝日本米酒和米糕。

在每年的2月8日，日本有些地区会有一个叫“事八日”的传统节日，意味着正月的神事已经完毕。在这一天，人们会举行“送瘟神”的仪式，祈祷新的一年身体健康、不被瘟疫所扰。日本福岛县的人们认为瘟神要在这一天降临人间，因此各家各户都要立木笼，做年糕和赤豆饭，一天不做农活。

立春的前一天叫“节分”。按照日本的传统，这一天不论是在寺庙还是在家中都要举行“撒豆驱鬼”的活动。据说，这个活动起源于中国古代的“追傩仪式”，即一种在过年的时候举行的活动。这种仪式传到日本宫廷之后又流入民间，从形式到内涵都发生了很大的变化。因此，在不同的时期，这项活动有着不同的形式。如今，在寺庙中举行“撒豆驱鬼”活动时，一般由本命年的男子来承担撒豆驱邪的任务。这些撒出的豆子叫“福豆”，日本民间有“吃了和自己的年龄一样多的福豆，就能在这一年平安无病”的说法，因此撒出福豆之后，人们都会争先恐后地去捡。在家中举行的“撒豆驱鬼”仪式却没有规定撒福豆的人，往往是父亲戴上鬼的面具扮作鬼，孩子们向“鬼”撒豆，一边撒一边喊：“鬼出去，福进来！”因此，家庭中的驱鬼活动少了几分仪式的庄严，多了一些游戏的活泼。另外，日本人相信长时间不用的东西会化作妖怪作祟，因此在这一天，人们会在家里进行大扫除，把废旧物品丢掉，这被称为“除旧布新”。

每年的3月3日是日本的“女童节”。女童节也叫桃花节、偶人节，据说起源于700年前的平安时代，而现在的庆祝方式则一般沿用江户时代的形式。每到这个节日，人们都要喝用糯米酿造的白米酒，吃菱形年糕，合家欢聚，向家里的女孩子表示祝贺。在日本各地，女孩节的习俗虽然不尽相同，但是每个有女孩子的家庭，家里的长辈尤其是外祖父母，都要在女孩满一周岁那年的3月3日为她买一套精美的小偶人，以后每年如此。这些偶人又叫“雏人形”，做工精美，有些富裕的家庭给女孩买的偶人，甚至能摆满七八层高的“偶人架”。在偶人架的最上层，常常是一位偶人皇帝和一位偶人皇后。女孩从一岁起得到的这些小偶人，每年3月3日都要陈列在客厅里，直到离开父母

出嫁时才带走。黑泽明的电影《梦》中，就有一个发生在女童节的故事。5月5日的端午节，在日本是祝愿男孩健康平安的节日。这一天，家中要挂上鲤鱼旗，摆上武士模样的人偶并供上粽子，还要用浸了菖蒲的水洗澡。

传统的日本人会在每年插秧结束后，举行“送虫”仪式。这虽然不是一个节日，却是一种和人们的生活息息相关的民俗仪式。插秧结束之后，灌满水的田里不久便会出现虫害。这些大量吞食稻秧的虫蛾来势汹汹，如云似霞，因此日本人便把这些飞蛾称为“云霞”，有的地区还把送虫仪式称为“送云霞”。古时的人们没有很好的办法对付毁坏庄稼的害虫，以为这些飞蛾是天神派遣到人间为害的妖怪，于是就有了诸如送虫、送飞蛾之类的咒术仪式。举行仪式的时间是夜晚。夜幕降临之后，人们点燃松明，一边敲打着钹与鼓之类的乐器，一边将身上捆着食物的稻草人送到村头或者河边扔掉。这个稻草人被称为“云霞神”。除此之外，人们还把虫蛾包在树叶里，带去参加仪式。

七夕又称“七夕祭”“乞巧节”，是起源于中国的节日。在中国人尽皆知的牛郎织女传说，到了日本与当地的习俗融合之后，就成了拜祭牛郎织女并向织女祈求心灵手巧的节日。每年7月7日这天，人们在庭院中摆上供桌，桌上一般放着玉米和茄子，人们还把写有诗歌和自己心愿的五彩诗笺系在竹竿上，以表达祝福和祈祷。日本的七夕节据说是始于圣武天皇天平六年，是一个妇女们的节日。每到“七夕”，妇女们就在一起玩各种游戏，最为常见的是“乞巧”。

盂兰盆会又称“魂祭”“灯笼节”“佛教万灵会”等，在每年7月15日前后几天举行，是日本传统的拜祭祖灵的节日，也是日本最广为人知的传统节日之一。这一天是中元节，人们会在家中设置好神台，并摆上祖先的牌位，供上鲜花和粥、水等供品，还会摆上用茄子和黄瓜做成的牛和马。盂兰盆会在日本有很长的历史，宫家准在《日本的民俗宗教》中这样解释过盂兰盆会的意义：“我们日本人相信，我们死后通过子孙的祭奠、举行彼岸会以及盂兰盆会等各种法事获得净化。在三十三周年忌辰结束之后成为神灵。这一祖灵化的活动中有佛教的积极参与。尤其是盂兰盆会，它是与佛教一起传入日本的。”[①] 而如果没有为死者的亡灵祈祷，那些亡灵就永远得不到超度，会扰乱后辈子孙的生活。在日本的民俗宗教中，成为神灵是人们最大的心愿，而这种心愿要通过子孙的祭祀来完成。日本各地的盂兰盆会形式并不完全相同。传统的京都地区的盂兰盆会十分盛大。从7月7日到15日，人们通常要到寺庙撞钟、购买罗汉松、供奉水塔婆，这些活动全是为了迎接祖灵。另外，盂兰盆会期间也有僧侣到各家去诵经念

① 〔日〕宫家准：《日本的民俗宗教》，赵仲明译，南京大学出版社2008年版，第197页。

佛，人们也会去本家和上司家里拜访。罗汉松是“盂兰盆花”，因为人们相信去世的人的灵魂会沿着罗汉松回到家里。7月8日到10日，京都的六波萝蜜寺会在佛前点燃“大”字明灯，住持在明灯前举行供养水塔婆的“迎火会”。7月13日晚上，人们要在河边、路口、墓地和门口点燃稻草或麻秆、松明、线香等，然后把明火引入神龛里迎接回家的灵魂。到了7月16日，人们用荷叶把神台上的供品包好，放在船形的盒子里，让它们顺水漂走，晚上他们在门口点火，送走祖先的神灵。在一些小镇和农村，人们还会穿着夏季的单和服跳盂兰盆舞。另外，彼岸会在春分和秋分的前后7天举行，是另一个祭祀祖先亡灵、举行佛事并为祖先扫墓的节日。

日本西部地区有“庆祝亥日”的习俗。当地百姓们认为，田神会在春天的亥日来到田间，在秋天的亥日离开农田返回山里。日本民间流传这样的说法：亥日之夜不举行庆祝仪式的人家，就会生鬼、生蛇或者生长着犄角的孩子。因此，每到这一天，各家各户一般都要做年糕庆祝。另外，在这一天，任何人都不许进入萝卜地，因为当地民间流传着“亥之日听见挖萝卜声就会死去”的说法。从这个风俗中可以看出日本民间信仰的某种特点：对神的祭祀、膜拜与妖怪信仰并不是泾渭分明的。“长着犄角的孩子”显然是妖怪的一种，是不祭神得到的报应。日本东部庆祝“十日夜”的习俗，和“庆祝亥日”的风俗相似。“十日夜”是“十日的夜晚”的意思。当地人相信，10月10日是天神归天的日子，因此有些地方的人们会把田神的化身稻草人从地里“请出来”，供奉在自家的庭院里，摆上供品，送田神回家。关于田神的由来，柳田国男所创立的民俗学认为：以农业为生的日本人的祖先去世后来到山中，经过净化变成了山神。每到春天，山神就会回到原来定居的乡里变成田神，守护着子孙插秧种田，保佑他们这一年有好的收成。而到了秋天，祖灵又会重新回到山里变回山神。

日本人认为，一到每年的10月份，各地的神都要离开自己的“辖区”，集中到出云地区，因此每年的9月至12月是日本各地送神的日子。因为地区不同，送神的具体日子也各不相同，一般来说是在收获季节结束之后。到了11月份，日本人要举行祭神活动，所以这个月被称为“精进洁斋之月”。

日本人通常会在12月13日左右开始大扫除，并在家门口挂上草绳、插上松枝。在屋子里摆好上供用的“年棚”，供上圆形的年糕。12月31日的夜晚，是日本人的除夕。在这个一年中最后的节日里，人们通常会一边倾听寺院里传来的108响除夕钟声，一边吃着荞麦面，荞麦面象征着人们对幸福的祈祷，人们希望幸福能像荞麦面条一样长长久久。人们在12点钟声敲响，迎来岁神之后才能入睡。

综观这些日本传统的节日和仪式可以发现，在日本人的民间信仰中，神灵和妖怪

没有明确的界限，他们同样受到人们的祭祀和供奉，共享人间烟火。而且，祖先如果没有得到祭祀，也会转化为徘徊在人间的怨灵，侵扰人们的生活。这也证明了日本“神灵与妖怪同根同源”的说法确实是有根据的。日本的大多数神力量很弱小，他们各司其职；大多数的神能力很单一，这和别的国家神通广大的神是不同的，倒是和妖怪颇为相似。另外，在日本人的信仰中，神和妖怪并不是绝对的善或者绝对的恶。人们对待邪神、邪灵和妖怪不会去镇压和消灭，而是常常去供奉和祭祀。日本人认为，善和恶是可以相互转化的，一些曾经罪孽深重、给人类带来过很大灾难的妖怪，通过供奉也可以为人类造福，成为人们的守护神，保护人们的生活。因此在日本常常可以看到人们供奉凶恶妖怪的情景，这在别的国家是少见的。这种现象投射到日本人的精神世界中，表现为日本人的善恶观念并不十分清晰，在价值判断中，是非标准也并不是泾渭分明的，他们更倾向于以心态和信念来判断意义和价值。因此，日本人虽然相信善恶有报，但也很难见到日本人疾恶如仇。综观日本妖怪的形成原因就可以知道，妖怪往往是因为需求没有得到满足而形成的某种执念，他们并非大坏大恶，都是很可怜的。因此日本人在构建妖怪世界时投注了很大的同情和理解，即使是对一些危险性很大的妖怪也并不是一味打倒，而是用供奉的方式与之握手言和。同样，在日本人看来，恶人也是可怜的，他们的恶行也是缘于愿望没有得到满足。而且，不善待恶人本身就是一种恶行，并会因此遭到报应。

除了逢年过节各种以神仙、祖灵、妖怪为主题的祭典和活动，在平时的生活中也有形形色色的预示祸福的说法。比如，日本人忌讳荷花，因为他们认为荷花是“妖花”“丧花”；在民间有“看见黄鼠狼代表将有厄运来临”的说法，因为人们相信黄鼠狼具有魔力，不仅会骗人，还会潜入家里偷东西，而且群聚的黄鼠狼还能引起火灾。鸟山石燕笔下的《鼬》就描绘了几只黄鼠狼将身体叠起来潜入民宅的情景。对黄鼠狼，人们也自有一套破解的方法。据说，黄鼠狼骗人时会注视着人的眉毛。因此，遇见黄鼠狼的时候用自己的唾液将眉毛弄湿就能幸免于难。日本人常常把可疑的事物称为“眉唾液”，这和黄鼠狼、狐狸等作祟的妖怪有关。

妖怪文化在语言中也有明显的表现。日语里有很多和妖怪有关的俗语。比如，传说中河童爱吃黄瓜，所以卷着小黄瓜的寿司就叫“河童卷”；如果知道鼻高天狗的传说，就能明白说别人“生了个天狗鼻子”是在形容他骄傲自大。关于鬼的俗语也有很多：形容前途未卜、吉凶莫测时人们会说“碰到鬼了”或者“碰到蛇了”； 形容某人得到了一件很有用的东西、变得更为强大时，中国人喜欢说“如虎添翼”，日本人却说“鬼得了铁棍”；中国人所说的“猫儿不在老鼠跳梁”，在日语中的说法是“鬼不在的空隙

洗衣服”；中国人说“猫哭耗子假慈悲”，日本人叫“鬼口边念佛”；形容一个人得意洋洋的时候，日本人会说他“像砍掉了鬼的头一样”；形容铁石心肠的人也会心软，日本人爱说“鬼也会流泪”；如果谁家娶了个十分厉害的恶媳妇，就会被叫“鬼嫁”；“把鬼蘸了醋来吃”是说一个人天不怕地不怕……到了近代，学校里的学生们常常给特别严格的老师奉献外号“鬼某某”，而对那些特别仁慈的老师则尊称为“菩萨某某”。除此之外，鬼也活跃在孩子们的生活里，几乎所有的日本人小时候都玩过“鬼追人”的游戏。

另外，日本人把夜晚埋伏在深巷拦路抢劫的男子称为“见越”，这和一种名叫“见越入道”（见图46）的妖怪有关。这个妖怪喜欢躲在墙壁、大树后面等隐蔽的地方，在有人经过时再猛地跳出来。而且在跳出来的同时，他的身材会一下子膨胀好几倍。此情此景常常把人吓得魂飞魄散。用这个妖怪来形容强盗，倒也恰如其分。

妖怪文化对日本人的精神世界也有很大的影响，虽然不像生活中的影响那么清晰可见，却也并非无迹可循。比如说，日本人非常注重保持私人空间。传统的日本人即使是在自己家中也很注意礼节，并不习惯亲昵无间的家庭关系。在妖怪文化中，人的世界和妖怪的世界有清楚的边界，人们的生活中也有一些禁忌。比如说，晚上是妖怪的时间，所以人们要把晚上的时间和空间留给妖怪，让“百鬼夜行”“老鼠娶亲”。另外，妖怪有很多自己的隐私，他们不喜欢人的窥探。比如在日本传说中，河童与山童会在特定的季节变身，偷看了变身过程的人会染上重病死去。另外，在黑泽明的电影《梦》里，偷看了山里的狐狸娶亲的人要去找狐狸谢罪，听任狐狸的惩罚。类似的禁忌虽然已经不再像以前那样严格，但至今仍在人们的生活中留有影子。

日本人对待神灵和妖怪的态度，表现出了日本在接受外来文化时的特点。日本的本土妖怪原本是极少的，在众多外国妖怪涌入国门之后，日本人一概将其“本土化”。有些妖怪改头换面之后，已经让人难辨原貌了。日本人就秉承着这样的一贯做法，创造出了绚烂诡异、区别于世界上任何其他国家的妖怪文化，并将其体现在古往今来的多种艺术形态中。

第三章
日本妖怪文化在艺术中的体现

引言　妖怪文化的古今境遇

日本的妖怪文化，并不是一种独立于生活和艺术之外的文化。它并非孤零零地站在一旁，供文学、绘画、音乐等艺术去参考和取用，而是早已和生活、艺术融为一体。只是由于这种文化对人们的思想和生活影响巨大，并在艺术发展的过程中有着清晰可见的脉络，人们才把它作为一种专门的文化去研究。

正如前一章所说，正因为妖怪是民间信仰的一部分，而民间信仰又是民俗活动和仪式的基础，因此自古以来，那些与民俗活动有关的礼仪、妖怪神灵的图像、口耳相传的信念和传说，早已成为人们取材的宝库，被人们用各种艺术形式表现着。宫家准在研究日本民俗宗教时，总结了日本民间与神灵有关的主要仪式、图像和口头传承所包含的内容。他认为，礼仪中有禁忌、祈祷、修行、占卜、巫术、咒术等，这些内容构成了年中惯例活动，人生特定时期的礼仪（比如成人礼、婚礼、葬礼等），救助礼仪（比如为人治病所施用的巫术和咒语等）和艺能等。其中的艺能，既是宗教活动的重要组成部分，又是一种特殊的艺术形式。与神灵有关的图像，包括图形、建筑、绘画、雕刻、祭祀用具（包括假面、服装和乐器等），哪一样不是艺术？至于口头传承所包括的诵词、祭文、神话、传说、寓言、歌谣等，又有哪些不是文学艺术重要的组成部分？民间信仰与人们的衣食住行、基本生计（日常的生产和劳动）紧紧相连，因此住在山里、海边、河旁，城镇、农村等不同地域的人们其民间信仰也各不相同。而这些信仰，总是会通过绚丽多彩的艺术形式展现出来。很多时候，当事人并没有察觉到这些信仰的痕迹，然而它们却无时无刻不渗透在人们的生活中，即使到了现代，人们也无法脱离这

些民俗而生活。

日本妖怪文化的发展经历了古代、平安时代、室町时代、江户时代和近代五个阶段。井上圆了在《妖怪学讲义》中论述了妖怪文化是如何进入人们的思想的："今日传于民间之妖怪，多本古来之风说旧话，新发现者甚稀。盖吾人幼少时，养育于妖怪谈之空气中，构成先入之思想。成长之后，接触于暧昧不明之事物，由思想之专制，而生预期意向，至现示种种之幻觉妄见。"井上圆了研究400多种妖怪，将搜集到的资料加以选择，写出八部皇皇巨著，可谓广泛搜集，披沙拣金。我们从中也可以看出，能有如此丰富的资料，是日本人从古至今日积月累的结果。

日本传统妖怪的出现和发展，经历了很长的过程。我们现在看到的大部分妖怪出现在日本的平安时代（794—1185年）。平安时代据说是"人神共存"的时代，可谓妖怪的鼎盛时期。因为鬼怪太多，古代日本政府还专门设立了阴阳师这个职位。平安时代的日本社会动荡，统治阶级不能安抚民心，时常会把一些无法解决的问题归咎于鬼神。于是，阴阳师受人尊敬的程度达到了高峰。他们不仅能够"斩妖除魔"，还拥有很大的政治权力，甚至可以干涉天皇和将军的日常生活。那时人们在生活中有很多禁忌，十分小心谨慎，唯恐无意之中冲撞了鬼神，给自己招来灾祸。今天遗留在日本人生活中的各种禁忌，绝大多数是在平安时代形成的。无论法力大小，妖怪们都有自己独特的个性，有自己的习惯。虽然有些妖怪的行为十分怪异，让人无法理解，但人们却能尊重他们的这些"规则"。这种对妖怪的敬畏和尊重，恐怕就是禁忌形成的原因吧！

在那个被称为"瞬息京华，平安如梦"的时代，宫卿贵族文化十分兴盛，能乐、和歌与俳句迅速发展。妖怪文化在平安时代的中后期达到前所未有的高峰，"阴阳道"就是在这一时期发展完成的。可以说，妖怪文化已经从单纯的传说变成一种确实存在的信仰，并与人们的生活水乳交融、无法分离了。平安时代流传下来的妖怪大约有400—600种，而且很多妖怪都有不同的分支和谱系。仅后世抄录下来的妖怪就有大约300种。

室町时代（1333—1600年）前期，社会稳定，人民生活比较安适富足，妖怪文化继续发展。在这一时期，随着社会生活的发展变化，出现了一些新的妖怪，如轮入道（见图47）、山童（见图48）、泥田坊（见图49）等。此外，还出现了最早的妖怪画师。当时，朝廷供养着一批御用妖怪画师，其中的土佐光信便是妖怪画的开山宗师。土佐光信最著名的作品是《百鬼夜行绘卷》，对后世的妖怪画有极大的影响。

江户时代（1600—1868年），商业和手工业的发展和繁荣，使祖祖辈辈靠天吃饭的百姓多了一些生路。这样的变化也反映在妖怪世界中。这一时期，出现了很多前所

未有的妖怪。被誉为“日本妖怪画的鼻祖”的《百鬼夜行绘卷》中，出现了许多被人丢弃的旧琵琶、旧锅、旧伞等各种日常用品，这些物品都有了灵性，于是幻化成各种各样的妖怪半夜出游。原来的妖怪多是生活在深山里，世事变迁，他们也从山里走了出来，进入人们的市井生活，和人们一起经历浮世繁华。虽说古时妖怪文化早已融入人们的生活，而且之前就有专门记载妖怪的书籍，但到了江户时代，“妖怪学”才真正兴盛起来。浮世绘画家鸟山石燕（1712—1788年）画的《百鬼夜行图》，借鉴了之前人们用文字和画笔对妖怪的描绘，把古往今来只有文字描述的妖怪们分门别类，并用画笔细致地描绘出来，这可以说是“赋予妖怪以外形和生命”的壮举。

到了近代，不仅是画家和作家们对妖怪题材感兴趣，国学家、民俗学家也基于对日本民俗文化的考察，开始对妖怪文化加以特别关注。南方熊楠、柳田国男等人从民俗学的角度，对流传已久的妖怪故事做了梳理和分析，对妖怪的产生、发源地追根溯源，并论述了妖怪文化在日本民间信仰中的地位和对人们生活的影响。此后，被称为“日本最后一位妖怪画家”的河锅晓斋，画了很多有趣的妖怪图。妖怪博士井上圆了虽说想要用科学的方法研究妖怪，破除世代流传的“妖怪迷信”，却也从多个方面道出了妖怪产生的原因，对妖怪颇有研究。战后，妖怪漫画家水木茂可谓当之无愧的“妖怪学复兴第一人”，至今，他所创作的《鬼太郎》《河童三平》等妖怪题材的漫画仍被大家所喜爱。作家京极夏彦、宫部美幸、荒俣宏等人也写了很多妖怪题材的故事。

然而不得不承认，近代以来妖怪们的日子没有以前那么好过了。正如水木茂在《鬼太郎》中所描绘的那样：幽灵族只留下唯一的后裔，善良的妖怪辛辛苦苦地工作以求生存，邪恶的妖怪也只能躲在暗无天日的角落里苟且偷生、伺机作恶。而在《百变狸猫》中，世代居住在山里的狸猫被人们夺去了家园，使尽浑身解数也未能挡住入侵者的脚步，只得改头换面，幻化成人类过日子。 日本妖怪从古至今可谓经历了大起大落、浮浮沉沉，而他们的经历在各类艺术中都能寻到踪迹。

第一节　妖怪文化与日本文学

一、民间传说与物语文学中的妖怪文化

日本妖怪文化在文学方面的表现，首先体现在民间文学上。远在文字还没有诞生

之前，关于妖怪的传说就已口耳相传。这些传说是社会传闻的一部分，在当时是被人们当作真实发生过的事件来讲述的。社会传闻有一个很显著的特点，就是它并没有一个固定的版本。讲故事的人通常是在不同的地区和场合自由地讲述，为了引起当地听众的兴趣，往往会在故事中即兴地添加一些东西，有时就连讲述人自己也是过后即忘。这些传说被带到另一个地方之后，再经过当地人的加工，模样就又会有所改变。所以，一个传说往往会有不同的面貌，甚至还会有几个传说相互交叉的情况。社会传闻的这种不确定性在妖怪传说中有很明显的表现，我们有时会发现张冠李戴的现象，这个妖怪的故事有可能发生在那个妖怪身上。比如獭和狸的传说就有交叉的部分，它们似乎都可以变成水壶混到寺院里，最终又都会被人识破。

后来，随着文字的出现，妖怪的传说渐渐有了固定的版本。特别是在中国和印度文化的影响之下，一些文人将在日本流传的妖怪传说搜集起来，编纂成类似于中国的《搜神记》《述异记》等志怪小说和物语文学，如《日本灵异记》《今昔物语》《丹后风土记》《日本风土记》《本朝文粹》等。这些作品虚实结合，常常是在记述某地的历史和地理状况时夹杂一些怪异传闻和历史传说。不少研究日本志怪文学的学者认为，如果要追根溯源，寻觅日本志怪文学的源头，那么当推《日本灵异记》和《今昔物语》等作品集。当时，这些作品是作为“佛教说话集”出现和流传的，其中穿插了许多劝善惩恶、宣扬因果报应的情节和思想，用以弘扬佛家教义。

随着历史演进和妖怪传说的发展，在有些妖怪故事中，妖怪们和历史人物渐渐有了密切的关系。有一些历史人物，更是因为斩妖除魔而闻名天下。大名鼎鼎的阴阳师安倍晴明和斩杀酒吞童子的源赖光就是其中的典型。再到后来，中国的志怪、传奇、话本小说继续向日本输出，对日本文学产生了非常大的影响。这在《今昔物语》《平家物语》《雨月物语》等作品中都可以找到切实的证据。日本从江户时代开始，才赋予妖怪具体而固定的形象，并且创造了完整的说明体系。据《大江户化物图谱》分析，这是因为当时幕府统治下的社会新旧交替、政局动荡不安，百姓言论自由受到限制，只好在私底下创作各种妖怪传说，以解释社会上出现的怪异现象或表达内心的不安与不满，其中也免不了对当时社会事件的影射。

在这些流传到后世的作品中，专门以记述妖怪传说而闻名于世的有上田秋成（1734—1809年）的《雨月物语》和龙泽马琴（1767—1848年）的《南总里见八犬传》。《雨月物语》包含九个故事，被视为日本最杰出的志怪小说。另外，国学家平田笃胤（1776—1843年）也写过一些妖怪故事。在此之前，儒学家林罗山（1583—1657年）著有怪谈集《狐媚抄》和《怪谈》。这两部作品于1698年以《怪谈全书》为名刊行，这些作品

被人们称为“怪谈文学”或“怪奇文学”，内容多是搜奇集异，记录流传在乡野市井之中的妖怪传闻。

战前的“怪谈文学”作家有小泉八云、泉镜花、芥川龙之介等。小泉八云的《怪谈》，被誉为“日本的《聊斋志异》”。作者搜集了几十篇在民间流传多年的妖怪传说，并在此基础上加工润色，增添了不少富有文学色彩的细节，使人物形象血肉丰满，情节也更为曲折离奇。导演小林正树曾因拍摄《怪谈》而破产，这部耗资巨大的鬼片，就是改编自小泉八云书中的四个故事。

说到日本的物语文学，最著名的当推《源氏物语》。然而在《源氏物语》之前，日本就已经出现了多部物语文学作品。“物语”的原意是“讲故事”或者“被讲的故事”，是在日本出现得最早的小说模式，它的产生与民间文学有十分密切的关系。最初，物语文学可以分为传奇物语与歌物语两种，这两种物语都是在神话和民间传说的基础上加工润色而成的。传奇物语一般来说都是浪漫的虚构故事，“日本物语的鼻祖”《竹取物语》就是传奇物语的代表。歌物语是用歌与散文相结合的方式来讲故事，日本第一部歌物语《伊势物语》，由125篇故事和206首和歌组成，以原业平的故事为主线展开叙述。物语文学的发展，也经历了从口耳相传到以文字记录的过程。著名的《今昔物语》就是一个收录口传物语的集子。后来，物语文学的形态变得越来越丰富，渐渐出现了传奇与写实相结合的《宇津保物语》、以写实为主的《落洼物语》。而平安时代《源氏物语》的诞生，标志着物语文学又进入了新的境界，一个新的物语品种——创作物语形成了。创作物语结合了虚构物语与歌物语的特点，兼用写实与浪漫的手法，在叙述虚构故事的同时插入诗歌，是日本古代长篇小说的成熟形态。

物语文学，一直都是妖怪文化赖以生存的沃土，很多妖怪传说都是经由物语文学得以保存和流传的。从《宇治大纳言物语》《宇治拾遗物语》到《今昔物语》，都记述了很多与妖怪有关的传说。其中《今昔物语》第二十七卷为《本朝付灵鬼》，专门收录了有关灵怪、野猪、狐狸等妖怪的传说，共45则。除了这些取材自民间传说的物语文学以外，创作物语中也有不少与妖怪有关的章节。在描写贵族生活的《源氏物语》中，就有六条妃子变成般若伤人的情节。另外，从文学意味来看，物语文学与妖怪文化也有共通的意趣。本居宣长认为，《源氏物语》的本质就是“知物哀怜”。“物哀怜”是日本古代文学的一个术语，指的是自然景象与人生际遇在人的情感上引起的反应和对人的心境的影响。比如说，人们看到残月会觉得感伤，这残月就是“物”，而感伤的情感，就是“哀怜”。杜甫所说的“感时花溅泪，恨别鸟惊心”，也可谓“知物哀怜”。人们在世上经历着自然界的四时风景和人生中的悲欢离合，会产生各种各样的情感，美好、感伤、沉

静……这些情感在心底沉淀、酝酿，会升华成一种精致纤细的哀愁，并最终形成以这种情感为基础的伦理观、宗教观、人生观、命运观等。日本到了平安时代中期以后，“物哀怜”已经形成了完整的艺术观。许多人认为，“知物哀怜”的观念正是日本文学艺术的本质。可以看出，这种艺术观在妖怪传说中也有十分明显的体现。日本妖怪中，十恶不赦的不多，“逼上梁山”的不少；真正可恶的不多，十分可怜的不少。特别是那些日本女妖，无论是清姬还是雪女，狐女还是桥姬，乃至以杀人卸尸为乐的安达原鬼婆，都是遭遇十分悲惨的“悲情妖怪”。至于《源氏物语》中化为般若的六条妃子，生平所遇也是十分令人痛心。可见，一个民族的审美观念一旦形成，就会渗入到艺术创作和日常生活的方方面面。

在现代日本流行的都市妖怪传说，可谓是传统妖怪传说的发展和变形，也是妖怪文化与现代文明融合的结果。以前的妖怪传说，常常是发生在一些人身上的奇妙经历，比如与天狗、河伯、幽灵、狐狸等有关的奇闻怪事，故事发生的地点也多为高山、河流、城乡交接的荒野、墓地等。一般来说，这些故事虽然少不了恐怖的因素，但也常常会有很多妖怪恶作剧的逗趣搞怪情节。而现代的都市妖怪传说，发生的地点常常是在城市的超级市场、快餐店、停车场以及学校的音乐教室里、厕所里和学生们放学回家的路上，故事的恐怖程度也逐渐升级，妖怪们常常会要了人的命。

“都市传说”一词来自美国，是对“urban legend”的翻译。都市传说是集合了奇幻、悬疑、恐怖、怪谈等类型的小说，描述的是发生在“不确定的地带，介乎想象与现实中间”的故事。在美国，此类故事中常常出现鬼屋、狼人、吸血鬼等传统鬼怪故事的要素，在故事发生的时间和空间上稍加转换，就成了发生在现代都市人们身边的故事。

在日本，类似的故事转换更是不胜枚举。著名的“裂口女”的传说还曾在日本社会引起过很大的恐慌。另外，日本传统妖怪“人面犬”也曾在1989年重新流行，一时间大有卷土重来、人尽皆知的势头。“人面犬”的故事最初流传于19世纪的江户田所町，被记载于《街谈文文集要》一书中。当时的江户也和今日的日本大都市相似，人口稠密，经济发达。随着商贾们四处流散的不仅有各种货物商品，还有作为人们茶余饭后谈资的妖怪传说，这在很大程度上丰富了妖怪传说的内容。

“都市传说”和那些传统的妖怪故事有很大的不同。首先，“都市传说”必须是发生在人口稠密的现代都市；其次，“都市传说”的传播速度很快，常常能在很短的时间内掀起热潮，流传地区也更为广泛。这些传说一般发生在地铁、公交车等交通工具上和高大建筑物之中，比如高楼中的电梯、百货公司、超级市场、照相馆等地方。另外，通过现代人的通讯工具——电话、手机和e-mail、ICQ、MSN等途径散布的灵异事件或妖怪

故事也时有发生，颇有亦真亦幻、扑朔迷离的效果。

另外，发生在学校的奇谈异闻也是“都市传说”的一种。而且，“学校怪谈”一旦形成，往往不受地域的限制，能够在日本各地不约而同地流传着情节类似的故事。有人曾将“都市传说”的定义归纳如下，引以参考：

1. 把未经证实的传言当成是事实传播出去，类似电子邮件的转寄信。

2. 以都市为主要传播环境，内容和都市生活有关。

3. 经由口耳相传或利用网际网络进行传播。

4. 传播速度快，短时间内几乎大家都听说过。

5. 伴随着特定的地名或人名，被当作真实的生活经验来传播的故事。

6. 无从查证它的真实性，甚至不知道最初是从哪里开始传播的。

7. 传播的内容反映当代的社会现状。

传说的生命力往往是极为旺盛的。只有人们真正喜欢，才会乐此不疲地互相告知，它们也才能流传起来。所谓“巧而多怪者老幼喜闻，平淡无奇者行之不远”，说的就是这个道理。到了现代社会，这些传说的形态和以前有了极大的不同：大众媒体的出现，使它们能够以影像的方式存在，并传播到更为遥远的地方。于是，那些流传在民间千百年的妖怪故事开始活跃在荧屏上，在现代社会继续着它们的生命。

二、日本儿童文学中的妖怪文化

除了这些自古以来流传于民间以及形诸笔端的传说和物语以外，日本妖怪文化对文学的影响还有一个非常重要的方面，那就是对日本儿童文学的影响。文学按照主要的接受群体来分，可以分为成人文学与儿童文学。日本的妖怪传说，有一部分写的是成人生活中的事件，还有一些却十分富有童趣，这是因为妖怪本身就有不同的面貌，而且，即便是相同的妖怪，在成人文学和儿童文学中也会有不同的形象和性情。在看原惠一导演的动画片《河童之夏》时，我发现日本妖怪中有很大一部分是和儿童的生活有密切关系的。像天狗、河童、座敷童子、小豆洗等传说，有的是为了让孩子听话、守规矩，能够起到警告儿童的作用；有的则寄予了让孩子平安长大的希望。至于狸猫、獭、狐狸等妖怪本身就带有十分浓郁的儿童特点，那种表现出来的浓浓的憨厚、天真和稚拙的特性，也正是它们深受人们喜爱的原因。

儿童文学往往是动漫作品取材的宝库。由于动漫与儿童文学有着天然的联系和相似性，很多动漫作品都是由儿童文学改编而成的。因此，了解妖怪文化在儿童文学中的

表现，对研究动漫大有裨益。日本的儿童文学历史并不长，历经明治、大正、昭和、平成四个时代，至今仅有一百多年的历史。然而在这一百多年间，日本的儿童文学发展十分迅速，大有后来居上的势头，逐渐与欧美儿童文学拉近距离，并以自己独特的面貌，在世界儿童文学领域牢牢占据着一席之地。日本儿童文学繁荣的原因有很多，当我试图从中寻找妖怪文化的踪迹时，收获了大量的例证。下面几位儿童文学作家的作品，就极具代表性。

（一）小川未明对亡灵的诗意阐释

在日本儿童文学史上，小川未明有着很崇高的地位。一些儿童文学研究者认为他是日本近代儿童文学的起点，开创了日本儿童文学新的传统。小川未明也被誉为“日本童话之父”“日本的安徒生”。

小川与安徒生的确有相似之处。比如，他们都深受民间文学传统的浸润，作品中都饱含着民间文学的养分，相当多的篇章都直接取材于民间传说。而且，他们的作品并不仅仅是对民间传说的搜集与整理，而是都经过了精心的再创作。因此，这些作品虽然是为人熟知的题材和人物，但都呈现出了新的面貌。这种新的面貌，源于作者本人的审美趣味和精神气质。比如安徒生著名的《海的女儿》，虽然取材于欧洲民间传说，但是小人鱼的形象和性格，却饱含着安徒生本人的想象和寄托。而小川未明的代表作《红蜡烛与美人鱼》，尽管也是以人鱼为主角的童话，但在这篇童话中，日本民族的特点非常浓重。小川未明的童话有很浓郁的民间文学特色，表现之一就是他的童话中经常能展现出非常明显的“妖怪文化”。

比如，小川有很多关于死亡的童话。《老爷爷的家》写了一条狗的故事：一条名叫“坊”的狗死后不久，回到了自己原来的家，后来又被新主人——一位与它同时死去的老爷爷领走了。《牛女》写了一位非常疼爱孩子的母亲，在死后依然护佑自己孩子的故事。这些故事有一个共同的特点，就是活着的人们对死后重新归来的人或动物都不害怕，在消除了最初的疑虑之后，就用一种善意、温和的态度自然而然地接受了他们。《老爷爷的家》中，老爷爷的老伴这样来解释老爷爷和坊的重新归来：“我明白了。老爷爷平常非常喜欢狗啦、猫啦、鸟儿啦什么的，所以，准是现在正带着那只狗，在通往极乐世界的路上走着呢。小少爷曾经很疼爱狗，一定是狗从黄泉来找你了。老爷爷呢，又跑来把它接走了。”[1]

---

[1] 〔日〕小川未明：《红蜡烛与美人鱼》，周龙梅、彭懿译，少年儿童出版社 2006 年版，第 37 页。

在《牛女》中，人们的态度同样温和而友善。大家对出现在西山上的牛女的身影没有嫌恶和惧怕，反而对她牵念孩子的情感津津乐道。

小川的童话使读者对人的死亡并没有很强烈的惧怕和哀痛之感，作者更愿意以凄美的笔触来描述人死之后淡淡的哀愁。比如，在《爬上树的孩子》中，死亡是一种转化，是生命的另一种形式、另一个开始，而不是生命的终止。在死亡开始的刹那，生前郁结于心的愿望得到了某种程度的实现，死亡似乎成了一种解脱。也许正是因为这样，日本的妖怪世界才显得并不那么狞厉，因为"死去"本身，在日本人看来不是毁灭，有时候反而是一种超脱和升华。仿佛是这样：在日本人的观念中，妖怪世界并不是一个可怕的世界，也不是一个和人类世界泾渭分明、阴阳相隔的世界，而是与人类世界并存（甚至有时会交叉）的世界。妖怪世界只是人类世界的投映，一些在人世间未泯的情感，会在妖怪世界中继续；一些无法化解的情结，会在妖怪世界中变成很强大的力量，并重新在人类世界中得以展现。妖，在日本人的心目中并不是"恐怖"的代名词。虽然有一些妖怪会作恶，但日本人总是很详细地说明妖怪们的来历，为他们的行为追根溯源。这些妖怪——即使是那些很可怕的妖怪，背后都有一个故事，他们本来如何如何，之所以变成妖怪，又有怎样的隐情……妖怪们无论是善是恶，都有着各自的性情。就连花草树木，在日本人眼里也都是富含感情的。小川在一篇童话的结尾写道："……梨树也不是在什么地方都能长得好，只有在听得到北海涛声的地方长得最好。比起其他地方产的梨，水分多，味道甜，甜味中似乎还带有一种淡淡的哀愁。"①

由于小川未明的童话脱胎于民间童话，有一部分还保留着民间童话的梗概，还有的虽然不再是民间故事惯用的题材，但精神气质却依然未变。日本传统的审美习惯与价值观念，在小川的童话里自然地流露出来。所以，无论故事的结局如何，这些童话都显得温和而慈悲。作者对朴素的古老信条的恪守和对传统道德观念的认同，对了解日本艺术的读者来说并不陌生——在宫崎骏的电影中，我们可以同样体会到对传统的追忆和呼唤。

《红蜡烛与美人鱼》发表于1921年2月。在这部作品中，一位怀孕的人鱼因为十分向往人类居住的世界，决定把自己的孩子交给人类抚养。黑暗、阴郁的大海中，人鱼没有可以说话的对象，她一直憧憬着明亮的海面生活。每到月光皎洁的夜晚，她都会浮出海面，远远观望着隔岸的灯火。和《海的女儿》中的小人鱼一样，人类在人鱼的心目中善良而神奇，虽然只有不满百年的生命，却被赋予永不磨损的灵性。这灵性，在人

① 〔日〕小川未明：《红蜡烛与美人鱼》，周龙梅、彭懿译，少年儿童出版社 2006 年版，第 191 页。

类的肉体灰飞烟灭之后，还能以“灵魂”的形式存在于浩渺宇宙中，循环往复，生生不息……人类居住的地方，在她们看来，也不似海里那样孤寂无助，而是充满了温暖明亮。正因如此，她们才会竭尽全力，以求在人类世界取得一席之地。

故事中的人鱼母亲，就是抱着这样的幻想，把自己的女儿送到了一对以卖蜡烛为生的老夫妇的家门口。老夫妇住在有神社的小山脚下，他们做的蜡烛是人们参拜神明时要带的圣物。他们勤勤恳恳工作，对神明心怀感激，却一生没有儿女。人鱼母亲为女儿选择的家，看起来是安全妥帖的。然而人类世界远非人鱼幻想的那么纯净。虔诚、感恩、善良、辛勤……种种美好的品质，竟然都抵挡不住金钱的诱惑。人鱼姑娘为了报答老夫妇的养育之恩，没日没夜地工作，却仍被卖给了江湖商人。人鱼母亲对人类的幻想，也由此而彻底破灭。

人鱼姑娘做的蜡烛，据说能给人们带来好运。来买蜡烛的人络绎不绝，说是如果给山上的神明供奉人鱼做的蜡烛，再把烧剩下的蜡烛带在身上出海的话，无论遇上多大的风浪都会逢凶化吉，遇难呈祥。而当老夫妇把人鱼姑娘卖给商人后，每当山上的神社点燃红蜡烛，当晚必定会有狂风暴雨，出海的船只也将葬身海底，无一幸免。还是一样的红蜡烛，却从此变成了不祥之物。

福祸生死，一念之间。当人们保持着善良纯洁的本心，自然地生活时，并没有刻意吸引人鱼，却引得人鱼青睐，并因此为自己带来好运。然而当人们刻意去追寻更大的利益时，却一手把自己推向了灾难之海。小川未明的《红蜡烛与美人鱼》脱胎于民间故事，写的是耳熟能详的传说，用的是娓娓道来的方式，讲的是朴朴素素的道理，蕴含着平静深沉的反思，交织着清冷凄美的哀伤。如果说宫崎骏是“动画诗人”，那么说小川未明是“童话诗人”也未尝不可。然而这么说也太过平淡无奇——所有优美的艺术，都蕴含着诗性。在宫崎骏的电影中，常常有对人类破坏自然、迷失自我等现象的反思，小川未明的童话也有同样的情结。具有同样精神气质的作品其实是一体的，这种精神被一些艺术家传承着，在不同的年代，用不同的艺术形式表现出来，人们只需拨开它们身上的枝叶，就能辨认出它们原本的样子。这种绵延不断的精神，就构成了一种艺术传统。小川的童话，细腻、哀婉、凄美、幽玄……是日本传统审美思想的代表之作。

（二）松谷美代子与《龙子太郎》的传说

长篇童话《龙子太郎》，是日本童话作家松谷美代子以日本信州地区小泉小太郎的传说为基础改写的。由这个故事改编的动画片传到中国后，让一代中国人为之着迷。这

也是当时为数不多的被引进的外国动画片之一。之所以成为“之一”，是因为这部动画片中的“奉献”和“集体主义”精神，是当时中国社会正在倡导的美德。在这部动画片里，只为自己、不考虑大家要受到严酷的惩罚，是一种很大的耻辱。龙子太郎的妈妈就是因为怀孕的时候忍不住吃了留给别人的烤鱼而变成了龙，不能轻易在人间出现，只能潜伏在深潭里过着暗无天日的日子。而且，这种羞耻也影响到她的儿子龙子太郎的成长。

故事开始时的龙子太郎，虽然很有力气却不爱干活儿，整天吃饱了就睡大觉，而且因为他是“妖怪的儿子”，大家都嘲笑他，他的奶奶也整天为他发愁。

其实，与其说这是因为龙子太郎懒惰、贪吃，不如说这段时间是他积蓄力量的时期。显然，龙子太郎和一般的孩子不同。他的母亲变成龙的时候他还没有出生。出生之后，他是靠吸吮母亲取出的眼珠活命的。这就注定龙子太郎非同凡响，会有异于常人的经历。别人的嘲弄，并没有影响龙子太郎成长的节奏。他还是每天吃吃喝喝，呼呼大睡，十分从容自然。电影《悠长假期》中有句话：“人生不如意的时候，是上帝给的长假，这个时候就应该好好享受假期。当突然有一天假期结束，时来运转，人生才真正开始了。”对龙子太郎来说，这个被人嘲弄、仿佛一无是处的时期，并非人生不如意的时候，而是人生的价值还没有显现出来的时候。年幼的龙子太郎并非自觉地在积蓄力量，但非凡的命运却已经将他推向了一条不同寻常的路。有一天，他好像是吃饱喝足了，精神饱满地起床走出家门，于是他的人生就真正开始了。他沿着这条路踏踏实实地走了下去，身上蕴含的潜质一点点发挥出来，随着一天天的成长，他终于完成了自己的使命。

身强力壮的龙子太郎走出家门后，在森林里遇到了天狗并和他比赛相扑，得到了天狗的喜爱。天狗给他喝了自己的酒，使他有了一百个人的力气。但是，这一百个人的力气只能为了帮助别人而使用，要是为了自己，这力气就使不出来。龙子太郎为了见到变成龙的母亲，踏上了寻找的旅程。这一路走下来，他不仅用自己的力气制服了红鬼和黑鬼，惩罚了压榨农民的坏巫婆，帮助了贫困的人们，并在见到了妈妈之后，和她一起为受干旱之苦的百姓们引来了水源，帮助大家解决了最大的难题。龙子太郎的妈妈也因此而“脱胎换骨”，得以赎罪，变回了原来的模样。在这个故事中，龙子太郎的母亲犯错时并非有意，得到的惩罚却很严厉，赎罪的过程也十分残忍。她被变成了龙，为了让孩子活命，把双眼都取了出来。在海底生活了多年之后，她才见到了自己的孩子，随即，在龙子太郎的劝说下，为了给大家打开水路，她一下一下地用身体撞开了阻挡水流的大山，直到血肉模糊。这一点似乎也在向人们证明，妖怪之所以成为妖怪，有时候并不是因为他们有多么坏，犯了多么不可饶恕的错误。而一旦变成妖怪，他们就难以超越这一身份；即使有人真心相助，也要经过千难万险才能得到解脱。

有人说，松谷美代子“把古老的梦幻时代、生死问题、精灵神仙，按照传统的手法，用她独特的技巧和缜密的思想，刻画得如此惟妙惟肖，从而显现出无比动人的魅力”。[①]不错，正是有了这些沉醉于传统文化的作家，古老的传说才得以绽放出新的魅力。

（三）佐藤晓与“款冬叶下的小人族”

佐藤晓的《谁也不知道的小小国》出版于1959年。这本书的中译者朱自强认为，《谁也不知道的小小国》是日本的第一部幻想小说。其实，这并不是朱自强一人对它的评价，在日本甚至世界儿童文学界，这本书都获得了很大的肯定，认为它“把一个作家想象出来的故事描写得如同真的发生了一样”。

在这部“如同真的发生了一样”的故事中，有一群被叫作“克洛勃克尔”的小人，他们“身长一至二寸，体重三至六公斤，其心性机敏，据说讨厌经常显露其身体。或者只闻其声，不见其形”。[②]他们的力量很微弱，搬运一根芦苇需要几十人；把15厘米长的萝藦果实分成两半，一半就能当成船来打鱼。“克洛勃克尔”究竟是何方神圣呢？茂吕美耶在《传说日本》中对他们有这样的介绍：

“Koropokkuru”是北海道的代表传说，阿依努语发音为“Kor-pok-un-kur”，意思是“款冬叶-下面-居住-神”，也就是在款冬叶屋顶竖穴居住的民族，另一解释是“款冬叶下的小人族”。所谓竖穴居住，是从地面往下挖洞、铺平，再用柱子撑着屋顶的半地下室。

有小人族传说的地域包括北海道、南千岛、库页岛，这个传说流传范围非常广泛，是原住民阿依努人的民间传说。它现已脱离传说范畴，成为北海道最受欢迎的偶像，无论商店或团体，甚至娱乐设施，到处可见此名称。相关童话书籍也很多。[③]

根据茂吕美耶的描述，“克洛勃克尔”一般穿直筒袖的上衣和直筒裤，男女服装和发式都有所不同。相同的一点是，无论男女都不愿让人看到自己的面孔，所以男人总是戴着类似眼镜的遮光器，女人们干脆把面孔蒙了起来。他们以鸟、鱼和兽类维持生命，会生火，吃熟的东西。本来，“克洛勃克尔”和当地的阿依努人和平相处，互不

① 张锡昌、朱自强：《日本儿童文学面面观》，湖南少年儿童出版社1994年版，第189页。

② 〔日〕佐藤晓：《谁也不知道的小小国》，朱自强译，接力出版社2004年版，第52页。

③ 〔日〕茂吕美耶：《传说日本》，广西师范大学出版社2007年版，第1页。

侵犯，还常常做些交易，互利互惠。有时候，阿依努人打猎不顺利了，“克洛勃克尔”还会悄悄地接济他们一下，帮助人们渡过难关。后来，“克洛勃克尔”与阿依努人在十胜地方发生了战争，据说是因为有一次“克洛勃克尔”被恶作剧的阿伊努人捉住，遭受了羞辱，此后就全族往北迁徙，具体下落从此便无人知晓。

矮人的传说，世界上很多国家都有。《白雪公主》中的小矮人、《指环王》中的霍比特人，还有欧洲民间故事中常常出现的挖掘和守护金矿的侏儒……有的故事真真假假，让人感觉矮人似乎是存在的。“克洛勃克尔”在日本似乎就是虚实参半的。有的人认为他们是传说中的小矮人，有的人却相信他们真的曾经存在，是在阿伊努族定居之前住在北海道的小人种。据说，明治时代至大正时代初期，日本学界还发生过一场“克洛勃克尔论战”。一方坚持认为“克洛勃克尔”是阿伊努人的先住民，另一方则认为这种说法子虚乌有。参加这场论战的专家涉及动物学、民俗学、人类学、考古学等各种领域，最后因凭据不足而得出了“克洛勃克尔并非真实存在”的结论。虽然如此，“克洛勃克尔”的传说却自此蜚声天下。

有人说，《谁也不知道的小小国》受到了英国现代幻想小说的强烈影响，特别是受到了玛丽·诺顿的幻想小说《地板下的小人》（本书于2010年被吉卜力工作室改编为动画片《借东西的小人阿莉埃蒂》）的影响。这一点固然不可否认，但我认为，这本小说与日本的民间传说有更深的关系。书里的西红柿奶奶，是对鬼神还保留着了解和亲切的态度的人，和《龙猫》中的邻居奶奶是一个类型。她说：“妖魔很是有趣，现在的人对它的本来面目可是一无所知啊。”这些小矮人没有干过什么坏事，相反地，还曾经与恶神交手，把村子保护了下来，并为人们消灭了山里的蛇。但是他们喜欢恶作剧，有时候淘气得过了头，还会被山里人抓个正着。不过，村民们都把小矮人当作朋友和邻居，知道他们喜欢住在款冬叶下，都注意不去破坏小山的环境，小山在村民们看来，是属于小矮人的，人们都注意不去侵犯和靠近。后来，人世越来越喧嚣不安，小矮人渐渐不愿露面了，关于村民和小矮人之间的充满趣味的传说也渐渐被“切不可靠近小山”的警告所代替，村民和矮人的关系，似乎是彻底割断了。

然而矮人并没有消失，他们只是隐藏到地下去了。他们不愿意把自己暴露在人类面前。可是一旦遇到值得相信的人，他们还是要和人类交往的。文中的“我”是个极其珍爱自然环境，同时也相信小矮人存在的人。经过小矮人们一次又一次的试验，“我”终于得到了他们的信任，真真切切地看到矮人，并答应保护小山。

和小矮人渐渐熟悉之后，矮人们向“我”讲了他们的生活境遇。矮人的天敌是伯劳和老鼠，如果不小心，就会被它们抓去。为了防御袭击，矮人们紧密地团结着，遵守着严

格的规矩。然而，比起伯劳和老鼠，他们更加害怕人类。

很久以前，矮人们是在地面上生活的，地下只是夜间休息的场所。后来，人们发现矮人以后，设下圈套和药饵来捕捉他们。发怒的矮人弄瞎了这些人的眼睛，弄聋了他们的耳朵，然后就躲入地下，再也不出现在人类面前了。

然而，虽然没有了与人类的正面冲突，矮人却还是难以过上和平的日子。人们看中了小山上的资源后，就会毫无顾忌地拿走；一个又一个的开发计划让矮人们再也躲不下去了。这也是他们出现在“我”面前的原因——他们需要帮助。“我”也决定倾尽所有，买下小山，让小矮人们恢复“地面生活”，和他们一起居住在小山优美的环境中。

然而这个计划却受到了阻碍：政府决定在小山的位置上修一条道路，为此，这座山要被铲平。这种移山填海的计划，在最近几十年的日本是很常见的，个人的力量是无法阻止这样的计划的。

为了保住小山，小矮人们施展法术，给村民们托梦，让村民向政府请愿。但是对于政府部门来讲，已经决定了的事，是不会轻易改变的。后来，小矮人们又对议员们施法，才使得那个计划暂时取消了。故事在一片光明中结束：制多迦为一款汽车设计的名字“克洛勃克尔”被录用了，得到了丰厚的奖金，买下了小山，并为它取名“克洛勃克尔小小国”。

在这个故事中，长满了冬青树的小山是一个很重要的场景。在作者的童年时代，小山就是他的乐园。日本不少关于妖怪的电影和文学作品，很多都与“环保”有关。很多人认为宫崎骏的不少电影就是以保护环境为主题的；《谁也不知道的小小国》讲述了由于山林开发，小矮人们的生活受到了威胁的故事。其实，这些作品并不仅仅是“环保”那么简单。日本人对自然和环境的看法与欧洲人不尽相同，是带有一种宗教色彩的。很难说日本人信仰哪一种具体的宗教，日本人的宗教是日常化、习俗化的，体现在日常生活的很多方面。宫崎骏的动画片，更多地是对那种传统文化的怀恋和追悼。和欧洲人的“环保”相比，也许宫崎骏更注重的是对传统宗教和文化的保护。宫崎骏动画中处处可见这种“泛神论”思想。《龙猫》中的龙猫和大榕树；长期无人居住的屋子和“黑小鬼”；“邻居奶奶”对神灵的坚信；孩子们与自然、神灵天然相通的本性，都是敬畏自然和“泛神论”思想的表现。而在《千与千寻》中，千寻进入隧道之前，电影中就出现了很多“自然神”的雕塑。千寻一家进入森林后，千寻从车里看到路边有一些蛤蟆的神像。千寻的父母代表的“现代成年人”已经失去了对神灵的敏感，千寻代表的“现代儿童”还能够凭借孩子的天性捕捉到一些神灵的气息。宫崎骏动画片的关键词与其说是环保，不如说是传统、神灵和儿童。如此看来，至少在宫崎骏的作品中，动画片

与儿童文学、民间文学的关系体现得很密切。

（四）安房直子的妖怪森林

安房直子的童话，有着独特的气质和味道。

她的童话最吸引人的地方，不是她常常被人称道的“凄美、空灵、梦幻般的诗意”，而是她能把很多妖怪精灵写得可爱无比、活灵活现，让人想把他们从书里拉出来。

安房直子的童话和日本的妖怪文化有着极其相似的气质。如果说一些作家的创作是“受到了日本妖怪传说的影响”，那么安房直子和日本妖怪文化则是“心灵相通”的。她是在用童话这种方式，描绘自己眼中的妖怪和精灵。她的童话，是在日本妖怪文化中浸淫着的。她自己说过：“很长一段时间，在我的心中，有一片我想把它称为‘童话森林’的小小地方，整天想着它都成了我的癖好。那片森林，一片漆黑，总是有风‘呼呼’地吹过。不过，像月光似的，常常会有微弱的光照进来，能模模糊糊地看见里头的东西。不知是什么原因，住在里头的，几乎都是孤独、纯洁、笨手笨脚而又不善于处世的东西。我常常会领一个出来，作为现在要写的作品的主人公。《北风遗落的手绢》里的熊、《雪窗》里的老爹、《蓝的线》里的千代，都是从同一片森林里出来的人物。”[①]她还说：“对于那些人眼绝对看不见的各种各样的精灵们，以及被称为‘魑魅魍魉’的来历不明的东西们，我也非常感兴趣。这种把绝对不可能看到的东西鲜明地再现出来、让人们清清楚楚地听到绝对不可能听到的歌的了不起的作业，就是幻想小说的写作吧。”[②]

有人说安房直子在自己的童话中，把现实沉到了幻想的底层，最大限度地模糊了现实与幻想的界限，无需时空隧道和夸张的魔术，就能轻易在现实和幻想间来回穿梭。在我看来，这也正是日本妖怪文化的一个特点。就好像在《哈利·波特》中，只要你找到九又四分之三站台就能进入魔法世界一样，在日本，你可能不知不觉中就闯入了妖怪的领地。实实在在存在着的“日本妖怪学会”，仿佛就是在为妖怪的存在提供证明。妖怪早已进入了普通人的日常生活，妖怪对人们来说并不是非常神秘和离奇的事，仿佛是自然而然、天经地义的。妖怪世界和人类世界就像是两个圆，这两个圆是并存的，有时候它们会交叉，这交叉的部分就构成了日本的妖怪文化，也构成了安房直子的童话。

关于自己作品中的妖怪，安房直子说：“‘妖精’这个词，我一次也没有使用过。我是有意识地不去使用它。虽然我非常喜欢‘妖精’这个词，不知受过多少次诱惑了，然而

---

① 〔日〕安房直子：《花香小镇》，彭懿译，少年儿童出版社 2004 年版，第 125–126 页。

② 同上，第 125 页。

我觉得，关于‘妖精’这个词，已经有了既成的形象，如果用了它，就诞生不了独特的东西了。”[①]安房直子最喜欢的，是把自己实实在在感觉到却又不能真真正正看到的东西描绘出来，创造出“自己的妖精”。然而即便如此，在经受不住“诱惑”的时候，传统妖怪的形象还是会忍不住跳出来，出现在她的童话里，比如《雪窗》《声音的森林》《直到花豆煮熟》《小夜和鬼怪娃子》《月夜的桌布》《硫磺花》《天狗送的纸牌》……

《雪窗》写的是一个卖杂烩的老爹在冬夜寻找死去的女儿的故事。老爹的杂烩铺开张后，第一个客人并不是人类，而是在日本传说中谱系非常繁复的狸。老爹并没有吃惊，因为他“早就听人说过了，山里像天狗呀、鬼呀以及额头上长一只眼的妖怪（见图50）多得是，还有更加不可思议的妖怪哪！”[②]

于是，给老爹当助手的忠诚老实的狸、能把人和动物冻僵的雪女、喜欢搞恶作剧的树精、捉弄路人的天狗、向老爹讨要杂烩的小鬼们，在这篇童话里悉数登场。很多人从不同的角度来看安房直子的童话，但我认为，如果不了解日本的妖怪文化，是读不出安房直子童话的个中三昧的。

正如安房直子希望的那样，她的童话中除了这些传统妖怪，还有与传统不尽相同的妖怪。比如她笔下的狐狸，除了具备传统故事中能够迷惑人、会点燃狐火等法术以外，还被作者赋予了新的面貌。在《秋天的声音》中，给老奶奶当客人、为老奶奶解闷的狐狸，是个调皮可爱的宁馨儿；《狐狸的窗户》里，把大拇指和食指染成了蓝色的狐狸，将四根手指搭成一个菱形的“窗户”，透过这个“窗户”就能看到过去珍贵的记忆；《红玫瑰旅馆的客人》里的狐狸，是个聪明能干、能做出绝妙糕点的老板娘；《天狗送的纸牌》中，狐狸跟小孩子一样对玩纸牌十分着迷；《直到花豆煮熟》中，狐狸会为了自己的婚礼对过路人说：“匀给我点豆子吧，匀给我点豆子吧……”

安房直子的童话中还有一些别的妖怪：住在花椒树上的“花椒娃娃”（《花椒娃娃》）、银色头发的“雨精”（《雨点儿和温柔的女孩》）、老实巴交的“冬姑娘”（《冬姑娘》）、能夺走人性命的悬铃木树精（《响板》）、会给人写明信片的花精、能把皮草变成活着的动物的井精、能攫走小孩子的白兔（《下头一场雪的日子》）、变成老奶奶的孙儿来探望老人的小狗獾（《遥远的野玫瑰村》）、对布料和印染十分内行的披着斗篷的黑猫（《日暮时分的客人》）、尽心尽力地帮助善良的小伙计开店的比目鱼（《海之馆的比目鱼》）……在这些形态各异的故事中，传统的妖怪们被点染了新的色彩。

---

① 〔日〕安房直子：《花香小镇》，彭懿译，少年儿童出版社 2004 年版，第 128 页。

② 〔日〕安房直子：《白鹦鹉的森林》，彭懿译，少年儿童出版社 2004 年版，第 4 页。

在安房直子的童话中，还有不少关于树精的故事。她说过：

我就是觉得树里有妖精。哪怕是走在路上看到树，不知为什么，就会有一种遇到精灵的感觉。

……

我的作品中的妖精，最多的就是树精。树精的故事，有七八篇吧？而且里头有好几篇，还有诱惑人的魔女的角色。

在《原野之间》里，住在广玉兰树里的老奶奶，一次又一次地欺骗年轻的女孩，把她们变成树叶。在《响板》里，树精住在一棵巨大的悬铃木树里，一边敲响板，一边把外面的人或动物引诱到树里去。而在《声音的森林》里（在这篇里，看不见妖精的身姿），森林则会把误入古老的槲树林的人或动物消灭掉。

虽然也有像"花椒娃娃"那样可爱的树精，但我之所以写了这么多可怕的树精，是因为我觉得树太神秘、太不可思议，而且有时有一种要被压倒的感觉。而且，总是让人觉得那树干的"密室"里，有谜一样的东西。[①]

确实可以看出，安房直子从森林中得到了许多灵感。写花精的《桔梗的女儿》，说的是一个人在厌倦了平淡安详的生活后，如何痛失了真正的幸福。《野玫瑰的森林》讲的是鹿与人的故事。由于人类用卑劣的手段大量地诱捕鹿，鹿用魔法把人变成了野玫瑰树。《原野之音》写的是环境被无情地破坏后，树精把少女变成树叶的故事。在安房直子的童话中，魔法常常是很有力量的，并不像《百变狸猫》中那么脆弱和不堪一击。最后，往往是人类受到惩罚，或者迷失在自己的幻觉里。

我认为，日本原始神道中对森林和树木的崇拜，对日本人神怪观念的形成有很大的影响。一个明显的表现就是，日本各地从古至今流传着很多树精的传说。鸟山石燕的《百鬼夜行绘卷》开篇就是"木魅"，指的就是有灵魂居住的树。鸟山石燕笔下的"木魅"是一对恩爱的老夫妇，画面温馨明朗，可见自古以来人们就对"木魅"有一种亲切的情感。水木茂在《世界妖怪事典》中提到："据说有些妖怪是寄生在树木中的，像是琉球当地的榕树，上面就住着'树精'这种妖怪，而且自古以来，很多传说都提到精灵会寄宿在古木上头。"[②] 另外，日本流传着一种说法，说柳树底下会有幽灵出没（见图

① 〔日〕安房直子：《花香小镇》，彭懿译，少年儿童出版社 2004 年版，第 128–129 页。

② 〔日〕水木茂：《世界妖怪事典》，吴佩俞译，台湾晨星出版有限公司 2004 年版，第 82 页。

51)。如果你看过电视剧《百鬼夜行抄》，就会对树精有印象：第3集《樱雀》，讲的就是居住在樱树上的妖怪樱雀的故事。

对森林的尊崇，在很大程度上是出自人们对自然的敬畏。而这种“相信”和“敬畏”，正是传统得以保存的土壤。一旦失去这种土壤，人们的信念发生了转变，传统的根基就不再那么牢固，美好的传说也将很快消失不见。古老的传说和朴素的信念，需要同样相信传说、恪守信念的人去保护，才能存在如初。《手绢上的花田》这篇童话讲的就是朴素的信念被破坏之后，魔法就不再是人们的恩物，而成了生活中的梦魇。在一个酒壶里住着5个小人，他们可以酿出让人喝了以后有“好像坐在了菊花田的正当中”的感觉的神奇菊花酒。在这篇童话里，安房直子这样解释“酿酒小人”的存在：“酸奶里就有酸奶的精灵，面包里就有面包的精灵。还有，即使是在米糠里，也有小人在劳动。和他们一样，这些小人是菊花酒的精灵啊！他们总是这样穿着粗布衣服，唯有劳动才是快乐的。不过，一旦这些小人开始想穿漂亮的衣服、想享受生活，就不再是酒的精灵了，就失去了酿酒的能力，变成普通的小人了。”换句话说，这些小人需要保持农耕时代简单朴素的思想和生活，才能保持神力和灵气。故事中的邮递员良夫是个忠厚正直的人，他的妻子也温柔善良。看起来，酒壶在他们手中不会有什么问题——他们没有丝毫恶意，更没想过去侵犯和伤害小人，相反地，他们的一切行为在人类世界中都是合情合理的。但是，他们却仍然造成了无心之失，给小人带来了灾难。这些单纯朴素的小人们，虽然具备奇妙的魔法，却难以应付人性中的自私和贪念。精神上的愉悦，一旦被物质上的满足所取代，人们充满灵性的双眼就被蒙住了。而对故事里的小人来说，朴素的生活一旦被冗杂的奢华所取代，也就失去了神灵的魔力。良夫一点点被物质所吸引，小人也没有经受住享受的诱惑。在故事的结尾，小人和良夫夫妇都迷失了本性，再也无法得到平实的满足和快乐了。

这个故事似乎说明，妖怪和神灵的世界是不可能被一两个恶人摧毁的，只有当很多善良的人也参与了对它的破坏（不管是有意还是无心），才会使它真正地瓦解，甚至灰飞烟灭。《手绢上的花田》和佐藤晓的童话《谁也不知道的小小国》以及电影《百变狸猫》都透露出这样的观念：妖怪世界的坍塌和消逝都是因为人们不再执着于传统的朴素信念，也不再那么相信妖怪世界的存在。而对存在于人类想象中的妖怪世界来说，人类的“我不相信”，无疑就是灭顶之灾。

第二节　妖怪文化与日本戏剧

日本戏剧与妖怪文化的关系十分深远，以至于有时候你会发现它们是不分彼此、水乳交融的。梅原猛说，日本有三种足以夸耀世界的戏剧，那就是能、人形净琉璃和歌舞伎。日本戏剧的源头，可以上溯至原始的咒能。咒能直接源于宗教和劳动，和宗教有关的咒能，与妖怪文化可谓同根同源。

一、能

能是日本传统的歌舞表演剧，原本是能力、技艺的意思，后来逐渐转化为演艺、歌舞剧之意。能和寺庙、神社有很密切的关系。每到祭祀的日子，寺庙和神社中就有能剧演出。能是日本的神道和佛教祭祀的重要组成部分，是一种在舞台上表演“安慰怨灵”的宗教仪式。有人说，能不像中国戏剧那样以劝善惩恶为目的，而是无可拯救的灵魂的呻吟。能的第一特点在于，它不是以人物为中心，主人公往往是怨灵或者是诸如画眉鸟、樱花、鸢尾花之类的生物。这在世界戏剧范围内都是独一无二的。由此可以看出，日本文化中“万物有灵”“众生平等”的观念是根深蒂固的。如果说山川草木都是和人一样有生命的，或者说如果人类只是自然界中的一种生物，那么草木虫鱼、山川万物作为戏剧的主人公登场，也就是自然而然的了。

能乐是在歌与舞的基础上发展起来的，是一种以戏剧情节为主的表演。能乐是从选择面具开始的。演员根据曲目和角色来选择面具，并戴上面具表演。能乐的面具可以归纳为三类：人、畜、鬼。细分下去，可以分为“翁面”“尉面”“男面”“女面”“怨灵面”“鬼神面”和“专用面”。“怨灵面”中有桥姬的面容；“鬼神面”中有狮子口、黑须和天神；“专用面”中则有山姥。

能根据故事的构想可以分为“现在能”和“梦幻能”两种。“现在能”一般描绘的是现实世界中的人和事，而“梦幻能”则多为幽灵鬼怪的故事。现存的能中，几乎一半是“梦幻能”。这种被称为“怨灵之舞”的能剧，主角都是怨灵，配角大多是游方僧人。游方僧人会询问怨灵经历过的恩恩怨怨，怨灵在讲述了自己的痛苦和怨恨之后，心中的怨念得到了倾吐，在心底深藏的执念也得到了缓解。再经过僧人的劝说和点化，怨灵就会离开现世、前往彼世。

能乐的脚本“谣曲”，作为日本最古老的传统戏典具有特殊的意义。谣曲包括对白、作词、作曲，篇幅短小，最长者有三千字左右。谣曲大致可以分为五大类：第一类是“胁能”，即神事能或助言能，以神体为主人公，写神社的缘起、名门的来历，比如《高砂》等；第二类是“修罗能”，以历史上的武人（大多是武人的亡灵）为主人公，写武人由于狂妄固执，落入修罗道，最后通过高僧的佛法而获得往生的故事，比如《八岛》《田村》等；第三类是“鬘能”，即假发能，以男戴假发扮美女或美女精灵作为主人公，大多取自《源氏物语》《平家物语》等古代物语中女性人物的故事，比如《松风》《熊野》等；第四类是“鬼畜能”，以神鬼、天狗、怪异动物为主角，写它们被勇士制服的故事，比如《红叶狩》《鞍马天狗》等；第五类是“狂女能”，以狂女为主人公，有历史故事或现实的人情世态，比如《安宅》《隅田川》等。[①]

能乐谣曲《黑冢》，讲的是安达原鬼婆（见图52）的故事。它诞生于14世纪的室町时代，作者是能乐艺术的集大成者世阿弥的女婿金春禅竹。安达原位于日本福岛县附近的安达太良群山山脚。平安时代的安达原是一片荒野。似乎是为了配合这样空旷寥落的环境，自平安时代，这里就盛传着“安达原鬼婆”的传说。这位鬼婆婆可不是心慈手软之辈，她常常在旅人必经的路边搭起草屋，引诱旅人前来借宿，再伺机杀死他们，食肉饮血，还把肝脏放到瓶子里留待日后慢慢吃。也有人叫她“窃尸鬼”或“解尸鬼”，因为她会把刚刚死去不久的人的尸体偷出来送到他的家里去吓人，有时候又会把尸体肢解或只砍下某个部分。

如此残暴的安达原鬼婆，其实也有一段刻骨的经历。原来，这位鬼婆原名叫岩手，年轻时曾在京城的一座公卿府中当奶妈。她抚养的公卿小姐得了一种怪病，很多名医都束手无策。正当大家一筹莫展的时候，一个道士说，如果小姐吃了即将出世的胎儿的活心肝，就能恢复健康。岩手听信了道士的话，就四处寻求胎儿的心肝。

然而谁会把胎儿的心肝送人呢？岩手这一找，就是十五年。等她流浪到安达原的时候，早已心力交瘁，神思恍惚了。这一天，一对夫妇到岩手那里投宿，妻子是个将要临盆的孕妇。半夜时分，婴儿快要出世了。丈夫慌忙去野外采药，岩手认为这是天赐良机，就把孕妇的肚子剖开，取出胎儿的心肝。谁知这位孕妇竟是岩手失散多年的亲生女儿，她和丈夫来安达原，正是为了寻找自己的亲生母亲！知道了真相的岩手痛不欲生，一生被命运捉弄的她终于发了狂，从此以后就变成了专杀旅人的嗜血妖怪。

据说，安达原鬼婆后来想要杀死一位名叫佑庆的旅人，却被佑庆请出的观世音尊

① 唐月梅：《日本戏剧》，上海三联书店 2006 年版，第 27–29 页。

像制服。鬼婆葬身的坟墓，被称为“黑冢”。这也是能乐谣曲《黑冢》名称的来历。

二、狂言

室町时代初期，在能与能的演出间隙，会加演一种10—15分钟的名叫“狂言”的小节目。“狂言”主要是为了调剂观众的情绪，所以内容大多幽默滑稽，引人发笑。“狂言”的演员在能中也扮演角色，最初的“狂言”没有固定的脚本，全靠表演者的临时发挥。到了江户时代初期，“狂言”的曲目才开始慢慢固定下来，出现了一些与妖怪有关的剧目。现存的曲目大致分为五类：大名·小名类、出家·座头类、女婿女人类、鬼神类、杂类。“鬼神类”最有名的曲目是《雷》《八尾》《四谷怪谈》《朝比奈》《比颈力》等，这些曲目都是借用鬼神妖怪来讽喻人间百态的，可以说是人情世相在妖怪世界的延伸。被归为“杂类”的狂言《钓狐》，讲了一个狐狸化身为人的故事。老狐狸一家都被猎人捉住了，于是老狐狸变成了猎人的伯父去劝说，让他放了捕到的狐狸。猎人被说动了，同意了“伯父”的建议，老狐狸高高兴兴地回家了。谁知走到半路，狐狸看到了它喜欢吃的油炸幼鼠，馋得脱下“伯父”的衣服，只想好好吃一顿。岂料，这正是心生疑惑的猎人设下的陷阱。老狐狸拼命地挣扎，才逃过了这一劫。

三、净琉璃

木偶净琉璃，是日本特有的一种木偶剧。初期的“净琉璃”是一种萌生于古代艺能，并吸取了谣曲养分的说唱辞章，带有朴素的音乐成分，题材狭窄，戏剧成分不足。后来，随着日本戏剧的发展和它们之间的相互影响，净琉璃渐渐与傀儡戏、三味线融合在一起。三味线即三弦琴，起源于中国，永名录年间（1558—1570年）从泉州经琉球传入日本。这三者的结合，提高了木偶净琉璃的艺术水平。

我们现在所说的木偶净琉璃，成型于江户时代元禄年间（1688—1704年）。竹本义太夫和近松门左卫门对当时的净琉璃剧进行了改革，形成了“义太夫曲调”——净琉璃一派。经过改革之后的净琉璃，音乐性和戏剧性都大大加强，几乎成了一种崭新的戏剧形态。

“木偶净琉璃”与能乐不同，不是以武家作为其主要欣赏者，而是扎根于民间，以庶民百姓为观众，是一种面向大众的戏剧。题材内容上，除了历史故事、人情世态之外，神鬼妖怪的传说也有很多，《酒吞童子》就是其中之一。

1762年上演的木偶净琉璃剧《奥州安达原》，作者是近松半二和竹本三郎兵卫。第二年，这部偶人剧又被改编成歌舞伎剧。明治三年（1870年），杵屋胜三郎又依照谣曲歌词，将其改编成了三弦曲《安达原》。昭和十四年（1939年），初代猿翁与木村富子又联合创作了新歌舞伎舞蹈《黑冢》。这个版本的《黑冢》，至今仍是猿翁家艺“猿翁十种”中的名作之一，时常在日本国内外上演。关于“安达原鬼婆”的传说，茂吕美耶在《传说日本》中有较为详细的介绍。

这些作品虽然艺术形式不同，讲的却都是同样的故事。在日本，“安达原鬼婆”的传说其实早已不再限于福岛县附近，而是一个尽人皆知的故事。民间传说进入能乐、歌舞伎剧之后，不可避免地会被其改编。从口耳相传的民间传说到书籍，再被搬上舞台，参与创作的人们会根据特定的艺术形式来决定对传说的取舍。像是一块料子，不同的裁缝拿到手里，会依据要做的东西的不同，进行适当的剪裁。于是，这些古老的传说自然就改头换面了。

四、歌舞伎

歌舞伎最初是出云大社的巫女阿国在寺院神社为劝人布施而表演的一种歌舞。后来，这种歌舞的表演场所由寺院移到了青楼茶馆，表演的时候会为观众营造一种错乱靡丽的情色氛围。这种在青楼茶馆的游艺表演，注重的是感官享受，推动了当时“女歌舞伎”的发展。

带有情色意味的歌舞表演进入青楼的结果可想而知。不久，江户幕府从道德教化的角度出发把“女歌舞伎”全面禁止了，并下令禁止女性演出歌舞伎，一切角色由男性扮演。这样一来，就发展演变成了“少年歌舞伎”。有意思的是，“少年歌舞伎”不仅仍有煽情的歌舞表演成分，还大胆地吸收了能乐与狂言的动作对白，再加上滑稽短剧和木偶剧的特点，表演仍然带有明显的情色意味。当时还出现了很多观众追捧“名角”的现象，想必略微了解中国戏剧情况的人对此都不会感到陌生。一些僧人甚至还将布施的钱拿来买戏票，其风靡程度可见一斑。

终于，20多年之后，“少年歌舞伎”也接到了幕府的禁令，并被“男歌舞伎”取而代之——由年纪大的男演员扮演剧中角色，以减少歌舞伎表演的情色意味。

与此同时，题材方面多以写实为主，技艺也得到了革新和提高，于江户时代的元禄时期（1688—1704年）进入成熟阶段。

这一时期出现了很多优秀的剧目，其中和妖怪传说有关的不在少数。歌舞伎《道成

寺》讲的是清姬和安珍的传说，剧中男演员将性格火烈的清姬演绎得生动形象。此外，一些“时代剧”和“世态剧”中也加入了妖怪传说的成分。由竹田小出云、并木千柳、三好松洛合作创作的《义经千本樱》，讲的就是一只化身为人的狐狸报答恩情的故事。全剧慷慨激昂，情深义切，风靡一时。

后来，江户时代的歌舞伎剧作家鹤屋南北和河竹默阿弥拓宽了歌舞伎的道路，创作了一些新的歌舞伎剧目。其中被归为“怪物谈”的一些剧目，就是专为妖怪“立传立言”的鬼怪剧。而被称为“最能体现新世态剧的特色”①的《四谷怪谈》，也被妖怪文化所深深浸染。

20世纪初期，日本戏剧与其他艺术形式一样，经历了近代革新。1909年左右，日本开展了新剧（话剧）活动。不仅对传统剧目进行了改革，还引进大量西方戏剧理论和表演方法。日本传统的戏剧观念受到了冲击。即便如此，一些以妖怪传说和故事为题材的话剧仍在不断被创作，并受到人们的欢迎和喜爱。由民间故事《鹤妻》改编而成的《夕鹤》就是其中一部。这个已经在日本流传了几百年的仙鹤报恩的故事，以“新剧”的形式重现，旋即赢得观众由衷的喜爱，并从此常演不衰。

第三节　妖怪文化与明治以前的日本绘画

世界上没有哪个国家像日本那样，把“妖怪学”作为一种专门的学问来研究；也没有哪个国家的美术史和日本一样，为“妖怪画”留出不可替代的位置。这种现象证明了日本妖怪文化影响的广泛和深远——当一种事物对人们产生很大的影响时，人们会用各种手法、在各个领域表现它。

和文学一样，日本的绘画也是由中国引入并在中国的影响中发展出自己的风格的。叶渭渠在论述日本绘画史时说：

> 日本飞鸟·奈良时代时主要学习中国唐代绘画的传统形式，来表现日本的风物和日本人的精神风貌。但是，这一时代的日本绘画，大都以模仿为主，无论在绘画题材上，还是在绘画形式上，都留下了中国绘画的烙印，故日本绘画史称这一部分日本画为“唐绘”。其后经过不断的吸收和消化，到了下一个时代，才逐步形成了自己独特的绘画形

① 唐月梅：《日本戏剧》，上海三联书店2006年版，第125页。

式，确立自己民族的绘画体系，称作“大和绘”，又称“倭绘”或“和绘”，以区别于“唐绘”。[①]

佛教传入日本，绝不单单具有宗教的意义。佛教文学对日本文学的影响不再赘言。在绘画方面，随着佛教的传入，佛教壁画成了飞鸟·奈良时期（538—794年）绘画的主要形式之一，佛经教义和传说也是当时绘画的主要内容。这些绘画多表现因果循环及天国图景。在一些绘画中，出现了对风景、动物和鬼怪的描绘，这些都为后来日本妖怪画的诞生埋下了伏笔。只是在当时，这些佛教画作与其说是以鉴赏为目的，不如说是为了起到弘扬佛法的教化作用。

到了平安时代（794—1185年），许多画师被派往中国学习佛画。平安时代的日本佛画，已经不再是飞鸟·奈良时代单纯的模仿，而是进入到发展自己风格的阶段。这一时期，日本的绘画开始注意情趣和美感，在表达宗教精神的同时，很重视画面本身的视觉效果。而且，人物肖像画也开始出现。宽平六年（894年），日本朝廷不再派出遣唐使，日本绘画也由此开始“走自己的路”，本民族的风格越来越浓郁。

这一时期的日本绘画，除了表现自然界四季时令变化的“四季绘”和描摹风物名胜的“名所绘”之外，还产生了“绘卷”。在日本绘画史上，“绘卷”占有非常重要的位置，是别的绘画形式所不可取代的。平安时代的“绘卷”，分为“物语绘卷”和“说话绘卷”，代表作有《源氏物语绘卷》和《鸟兽戏画》等，其中《鸟兽戏画》以描绘动物的形态来讽喻当时的世态，带有漫画的意味。

到了镰仓时代（1185—1333年），“绘卷”得到了进一步的发展。随着佛教在日本的渐变，与宗教有关的“绘卷”不再只有表现佛教的题材，还出现了“神道绘卷”和“神佛灵验绘卷”。比如以净土教信仰中的六道苦难为题材的《六道绘》，描绘了地狱道、饿鬼道、畜生道、阿修罗道、人道、天道等六道的情景，为以后的妖怪题材的绘画提供了可以借鉴的素材。此时还出现了大量以前没有的“日记·随笔绘卷”“歌仙绘”“战记绘卷”等文学性绘卷，这类绘卷将原作进行图解，可以帮助人们理解与之相应的文学作品。最早出现的文学性绘卷是《竹取物语》和《伊势物语》，作品细腻生动，人物神态丰富。这些作品对培养人们的图像思维有不可低估的意义。日本动漫之所以如此发达，谁能否认这些古已有之的传统之功呢？日本学者尾崎文昭在北京大学有过一次关于日本漫画的讲座，他说，日本人的思维方式倾向于空间化，不像中国人

① 叶渭渠：《日本绘画》，上海三联书店2006年版，第11页。

那样倾向于时间性。比如日本人喜欢买地图，每到一处总要先买一张地图来看。日本人也喜欢画图说明问题，对抽象和逻辑性很强的东西不擅长。日本学者写提纲时也喜欢一行一行地写，以求清晰明了。人们都倾向于用自己擅长的方式做事，习惯了用绘画说明问题，这种习惯自然给日本漫画带来了繁荣发展。

镰仓时期的“绘卷”还有“反映一切众生徘徊于地狱、饿鬼、畜生、阿修罗、人、天‘六道世界’的《地狱草纸绘卷》《饿鬼草纸绘卷》等，它们以写实和抽象手法结合的形式，运用丰富的想象力，描绘出种种不同的地狱图景和鬼怪动态”。[①]至此，“妖怪画”已经如初春的种子，只待和风细雨，便可破土而出了。

室町时代（1333—1600年）被称为“日本的文艺复兴时期”，许多精致的艺术作品大量出现。这一时期，南宋水墨画对日本画的影响很大，日本画正是在此时形成了“幽玄”“空寂”的水墨画风。

在室町时代，妖怪文化经过长期的积蓄和酝酿，终于渐露端倪、浮出水面。在绘画方面，一个明显的表现就是幕府王朝供养着一批专门绘制妖怪画的御用画家。这些画家搜奇集异，根据各地传说来描绘妖怪的形象，供皇室和贵族观赏品玩。这些画师中最著名的是被称为“日本妖怪画开山祖师”的土佐光信，他的《百鬼夜行绘卷》笔触流畅而细腻，富有水墨画的意韵，描摹的妖怪生动传神，充满平民生活的情趣。后世许多画家在画百鬼夜行的题材时，都会借鉴土佐的画风。

百鬼夜行，一般是指民间的付丧神传说。日本人认为，经年累月使用的陈旧器具，慢慢会产生魂灵，有人认为这种思想撷取了中国道家“物久成精”的概念。破旧的物品被人们丢弃后会成精作怪，变成付丧神一类的妖怪，在晴朗的夜晚结队巡游街头，即“百鬼夜行”。后来，一些别的妖怪也加入百鬼夜行的队列中，“百鬼夜行”成了各种各样的妖怪集会和游行的统称。最初，人们对付丧神怀着恐惧心理，相传目睹了百鬼夜行的人，会遭到诅咒而使亲人亡故。后来，人们对付丧神的敬畏心理慢慢减弱，百鬼夜行更多地成为人们茶余饭后的谈资。《百变狸猫》中，狸猫们试图用百鬼夜行来吓阻人们的计划无果而终，就是因为人们心理变化的缘故。

桃山·江户时代（1600—1868年）的绘画不再注重传统的简约、朴素、淡薄的风格，而是追求以黄金作为色彩的富丽美，出现了“浓绘”。一直在绘画中占有举足轻重地位的宗教内容也渐渐淡薄，出现了表现世俗生活的纯日本式版画——“浮世绘”。同时，以绘卷形式表现妖怪已经蔚然成风，并形成一种“怪奇图鉴”。

① 叶渭渠：《日本绘画》，上海三联书店 2006 年版，第 95 页。

日本人把妖怪用图像表现出来，并不单单是为了搜奇集异、自娱自乐。在日本，许多人认为只要将妖怪的形象具体地描绘出来，就可以限制他们的行动，而使他们不再到处作乱、侵扰人们的生活。妖怪画，是与人们的生活紧密相连的。因此，江户时代的妖怪画中包含着许多庶民生活的情形以及人们面对未知事物的心态。

江户时代因为著名妖怪画大师鸟山石燕（1712—1788年）、葛饰北斋（1760—1849年）和歌川国芳（1798—1861年）的出现，成为妖怪画历史上值得大书特书的时期。

有人说，日本人今天所熟知的许多传统妖怪的造型，都是拜鸟山石燕所赐。鸟山石燕本名佐野丰房，倾其一生创作了《百鬼夜行》系列画作，包括《画图百鬼夜行》《今昔画图续百鬼》《今昔百鬼拾遗》和《百器徒然袋》，这些绘卷被统称为《画图百鬼夜行全集》。鸟山石燕也因为这些画而被称为“妖怪画成就最高者”。[①]

鸟山石燕的画作之所以成功，不仅仅是因为作品工整细腻，更重要的是这些画作十分传神地描绘出了妖怪的神态和表情，以及他们的喜怒哀乐。他笔下的獭、狸、鼬等妖怪憨态可掬，逗人喜爱；有一些妖怪，比如高女、濡女、青女房、安达原鬼婆等虽较为恐怖，但却表情各异，人们能从画面上看出各自的性情来。

鸟山石燕承袭了平安时代大和绘画师狩野正信、元信父子创立的“狩野派”画风，并从中国的《三才图会》[②]、日本的《和汉三才会》以及传统民间故事中搜集了大量素材，整理出妖怪的谱系，细细描绘出了203种（一说为207种）妖怪的情态。可以说，日本传统的妖怪到了鸟山石燕笔下，几乎都有了很明确的形象，他的这些画作，已经具有“妖怪图库”的性质。他笔下的妖怪，在世世代代的日本人心里留下了深刻的印象，后世妖怪画家至今仍能从这些作品中获取创作灵感。当代日本妖怪学大师水木茂非常敬仰鸟山石燕，十分熟悉石燕笔下的妖怪。据说，他只需看一眼图画就能立刻讲出这个妖怪的名字、习性、出没地点及与之相关的传说。动画片《巷说百物语》的原作者京极夏彦，也在自己的妖怪小说中将鸟山石燕笔下的素材重新演绎，使其焕发出新的色彩和魅力。

葛饰北斋（1760—1849年）被称为“画狂”“幻想大师”，画作以想象力大胆丰富著称。北斋小时候学习过刻木版术，青少年时师从胜川春章学习浮世绘，曾以美人画而闻名。他研究过狩野派、土佐派等流派的艺术特色，注重东西方绘画技法的结合，追求作品的形式美和主观表现，开拓了日本风景画创作的新领域。代表作《富岳

---

① 参阅鸟山石燕：《图解百魅夜行》，陕西师范大学出版社 2008 年版。

② 中国明代编纂的一部百科图录。分为天文、地理、人物、时令、宫室、器用、身体、衣服、人事、仪卷、珍宝、文史、鸟兽、草木 14 个门类，都以图像和文字描绘说明，有些部分带有神话色彩。

三十六景》《富岳百景》等，不仅仅停留在描摹风物的层面，而且将百姓们的日常劳作绘入湖光山色，生活气息浓郁，饶有兴味，是日本浮世绘的重要收获。

江户时代已经有不少专门描写妖怪的读物出版，这些书一般配有木刻版画插图。北斋的《新版浮绘画物屋敷百物语》借鉴了西方透视画技法，构思大胆，笔力丰沛，对传统题材的表现富有新意。其中最能代表北斋画风的《阿菊》《阿岩》《笑面般若》等作品，抓住传说中最扣人心弦的节点细细描绘，画面充满了恐怖诡异的气息，富有动感和戏剧性。这些画至今仍是日本传统妖怪画的代表作。

歌川国芳本名井草孙三郎，是因浮世绘及妖怪画而闻名的画家。他的父亲是经营丝绸印染坊的商人。也许是整天与色彩打交道的缘故，国芳在帮助父亲照料生意时对绘画产生了浓厚的兴趣，并先后师从歌川国直和版画大师歌川丰国，1814年出师并取艺名歌川国芳。歌川国芳曾根据中国古典文学作品《水浒传》中所描写的“一百单八将”的性格，为他们描绘了富有个性的人物肖像，这些神态各异、生动细腻的肖像，在当时广受好评。1830年以后，国芳创作了大量山水画、美人绘和武者绘。此外，歌川国芳还因为酷爱画猫而闻名，画作中经常有猫出现。

歌川国芳一生创作了大量的妖怪画。江户时代有一种十分流行的游戏：几个人半夜里聚在一起点起100根蜡烛讲鬼故事，讲完一个就吹灭一根，当100根蜡烛全部吹灭时，妖怪就会出现。国芳的《“百物语”游戏》，表现的就是蜡烛吹灭之后妖怪一一现身的情景，妖怪们神态各异，出现在屋子里的不同地方，整幅画既恐怖怪异又不失趣味性。《歌声中的妖怪》描绘的是一位歌者在醉心演唱时，面前出现了一个巨大的妖怪与他一起唱的情景。图中的妖怪全身黧黑，表情专注，站立在屋外投入地唱着歌，让人看了非但不觉恐怖，反而觉得憨态可掬。这些作品因结合了当时社会的风尚而让人觉得亦真亦幻，惟妙惟肖。组图《龙宫玉取姬之图》根据玉取姬的民间传说而作，用许多篇幅描绘了波涛汹涌的大海和龙宫中的场景。玉取姬盗珠后与虾兵蟹将大战的场面动感十足，色彩深沉，对比强烈，蓝色海水中出现的以红、绿为主色的水族兵将们，表情凶恶狰狞，动作极具张力。

歌川国芳的学生月冈芳年（1830—1892年），又名一魁斋芳年，晚名大苏芳年。他是日本江户时代末期著名的浮世绘画家，也是国芳最著名的弟子。

芳年11岁时入歌川国芳门下学习浮世绘，成为由国芳确立的“武者绘”的继承者。后来又将西方的素描、解剖、透视等技法融入浮世绘创作，晚年倾心于传统题材“美人画”的创作。芳年的作品不仅在江户、明治时代名噪一时，还受到了日本文坛巨匠芥川龙之介、谷崎润一郎、三岛由纪夫、江户川乱步等人的推崇。他的一些以战争、

历史为题材的画作不避血腥、暴力的场面，相当残忍恐怖。

表现武侠题材的组图《豪杰比武》，描绘的是一次各路英雄的比武大会。然而芳年笔下的武林大会不同于中国武侠小说中的场面，画面上不仅有摩拳擦掌的“武林高手”，还有跟随主人左右的巨鼠、长蛇等各种灵兽。妖怪与人物色彩不同，交相辉映，煞是好看。

芳年在一生中的不同时期都创作过妖怪画，只是前后期的风格有所不同。前期的画作注重画面的动感和冲击力，后期则渐归平淡凝丽。他的妖怪画情态传神，形象生动。代表作《新形三十六怪撰》，想象奇特，色彩柔和明丽。其中一幅画中的美女正从厅堂向屋内走去，身着华衣丽服，姿态婀娜，映在屏风上的侧影却是长嘴尖爪的妖怪，构思可谓巧妙。《老木柜中的妖怪》描绘的是“器物日久成精”的现象，画中木柜的眼神哀伤呆滞，仿佛流露着破旧物品的哀怨，而柜中的长颈妖怪则凶态逼人，另一个类似河童的妖怪脸上一副恶作剧的表情。这些形态各异的妖怪，使画面具有很强的冲击力。《源赖光大战土蜘蛛》描绘了武士源赖光只身入山、降服妖怪土蜘蛛的情景，画面同样是动感强烈、人物情态传神。《新形三十六怪撰》不愧是以新的视角和手法为妖怪立传的杰作。

河锅晓斋（1831—1889年）是歌川国芳的另一个学生，后来又跟随“狩野派”学习，是江户末期和明治时期大名鼎鼎的妖怪画师。河锅晓斋一生放浪不羁，曾自号“狂斋”。他特立独行，并因此吃过不少苦头。在艺术上，他也是个敢于“反出师门”的人。他并没有继承师父的画风，而是认真研究了土佐光信和鸟山石燕的作品，创立了自成一体的“晓斋流”，被人们称为“末代妖怪绘师”。河锅晓斋注重表现妖怪的神情和动作，画作生动传神。

第四节　妖怪文化与日本真人影视

马克斯·泰西埃在《日本电影导论》中把“鬼怪故事片”纳入了“大众电影”的范畴，并认为这是大众电影中容易受到观众欢迎的一类。他说：“鬼怪故事片（Obake-mono）总是能不断获得成功，这是因为这些影片传统上是为了盂兰盆节（夏季的死人节）出品并且为了让观众感到害怕……这类影片有一个一成不变的标题，即《四谷怪谈》，改编自鹤屋南北的一个著名的歌舞伎剧本，主人公就是武士家门。他身陷一个错综复杂的嫉妒事件中，最后受到他妻子及其他受害者的鬼魂的骚扰。在这个剧本（化妆

夸张，特技很多）无数的版本当中，大家都记得中川信夫（1959年）或是丰田四郎的版本（1965年），前者在法国是以三隅研次（1959年）和森一生（1969年）拍摄的‘日本鬼怪故事’为题出品的，在后面那个版本里，仲代达矢扮演一个被老鼠骚扰的家门武士。正如大多数类型影片一样，鬼怪们如今已退守到电视或者某些色情片中……”确实，在历史上，妖怪们本是神堕落之后的变体，如今，妖怪又经历了一次堕落，堕落成了恐怖和色情片中的噱头，甚至成为专门刺激人们感官的因素。然而也并非全都如此，在一些电影中，还是能体现出这些妖怪形象与传统妖怪文化之间的传承关系的。2007年，由松竹映画出品、中田秀夫导演的《怪谈》，就是一个发生在江户时代的冤冤相报、怨灵作祟的故事。祖上的恩怨加上男女之间的爱恨情仇，本来就是传统的志怪题材，再加上以说书人拉开序幕、引出情节的方式，更把观众一下子带回到过去的情境中。由说书人道出的“怨灵累”的故事，是日本最著名的怨灵传说之一。被丈夫残忍地推入深渊的女子累，灵魂世世代代无法安息，以至于后世沉入“累之渊”里的人，都无法再次浮现，永无出头之日。

这部电影很真切地表现了一个女人是怎样在恋爱中被嫉妒和独占欲驱使而一步步变成妖怪的。也许，日本传统文化对女人的约束和压抑，正是日本女鬼独多、怨灵不断的根源。人性越是被压抑，越是容易引起毁灭性的爆发，积累在心中的愤懑如果在人间无法得以缓释，变成妖怪似乎就成了唯一的途径和自然而然的事。片中为了爱情不顾一切的志贺，性格中有深深的执妄和不安，这给恋人新吉带来了许多压力和烦恼。感觉到自己被牢牢羁绊的新吉很想摆脱志贺，并在争执中不小心用琴板割破了志贺的脸。不久之后，志贺郁郁而终并化为怨灵，开始了自己的报复行动。日本的女妖多为怨念所化，之所以有怨念，是因为她们的要求得不到满足。所以才会用尽一切力气把心底的怨恨发泄出来，而发泄的方式就是复仇。生命的终结使她们已经无法再获得人生中的幸福和快乐，她们却不甘心，要从复仇中得到另一种满足。一般来说，女妖心里恨的虽然是负心的男人，报复的对象却都是女人。活着的人的求生欲，使“负心汉们”不可能依靠回忆活下去。人天性向乐，为了生活得快乐，甚至连故人遗言中的警告和要挟都可以忽略。看着那些不幸与“负心汉”结为连理的女人惨死在自己手下，也许对女妖们来说就是最快慰的事了。变成妖怪的女子纵然是无辜的，然而更无辜的其实是那些被她们杀害的女人们。就像志贺，她脸上的伤疤其实哪里是三味线板割伤的，只是心里的毒瘤在脸上的表现而已。这些在生活中遇到了不公平待遇的人，最终在绝望和怨恨中毁掉了自己，也毁掉了别人。而男人眼中看到的妖怪，或许也并不是真的妖怪，而是做贼心虚，心中的愧疚使人产生的可怕的幻觉。

马克斯·泰西埃说："如果说法国电影肇始时和文学保持了亲密的关系，而美国电影从一开始就基本上是'物质的'，那么，毫无疑问，日本电影起源于传统戏剧，其中歌舞伎是最受欢迎的表现形式。"[①]日本电影的这一特点，在这部电影中也有所表现，比如电影开头时说书人叙述的故事并非实景拍摄，舞台的设计十分具有层次感，人物的动作和表情也很戏剧化。

在日本真人电影中，与妖怪文化有关的其实不仅仅是《怪谈》之类的"鬼怪故事片"，不少蜚声世界影坛的著名影片中也体现出了日本独特的妖怪文化。下面就列举有代表性的几部，从妖怪文化的角度做一些分析。

一、《楢山节考》中的母亲与山姥

1956年，深泽七郎的风俗小说《楢山小调考》问世，旋即在日本引起了强烈的反响。小说讲的是发生在日本长野县一个偏僻山村里的故事。这个村子自古以来有一种十分残忍的习俗：过了60岁、失去了劳动能力的老人，要由儿子背着送到山上去祭祀山神。上了山的老人其结局无外乎是冻死、饿死，尸体被乌鸦吃掉。这就是日本"弃老山"的习俗。深泽七郎的小说描述了山村里的一家人在严酷的自然条件逼迫下的苦难生活。后来，今村昌平把这部小说改编成了电影《楢山节考》，更直观地表现了村民们的生活境遇，其残忍之处令人发指，慈悲之处感人至深。

其实，世界各地的民间故事中并不缺乏类似的传说，但它们与日本"弃老山"传说最大的不同是前者常常以喜剧结尾。在大多数故事中，老人都是凭着自己的智慧为自己争取到了生存的权利，促使国家废除了陋习。而在《楢山节考》中，老人们却是心甘情愿地被送到山上，习俗被顽固地延续下去，人们只能在命运和陈规面前哀叹。因为人们认为这样会得到山神的赞赏，上山的老人不仅能为自己挣得死后的幸福，还可以给子孙带来福祉。

在看《楢山节考》的时候，我一直觉得片中的母亲和日本传统妖怪山姥有很多相似之处。在日本民间传说中，山姥的形象明显具有两面性。河合隼雄在分析日本民间故事中山姥的形象时说："我们会因为接触方式的不同，有时会把同一个人看成是漂亮的年轻女孩，有时却把她看成是吃人的魔鬼。"[②]有时候山姥和蔼可亲，能够赐予

① 〔法〕马克斯·泰西埃：《日本电影导论》，谢阶明译，江苏教育出版社2007年版，第7页。

② 〔日〕河合隼雄：《日本人的传说与心灵》，范作申译，北京三联书店2007年版，第50页。

人们丰收和财富。民间故事《姥皮》描写的就是山姥慈祥和善的一面。故事中的山姥送给迷路的女孩一件蓑衣，女孩因此得到了幸福。然而有时，山姥又会吞掉旅人和小孩，是令人恐惧的吃人女妖。比如在民间传说《不吃饭的女人》中，山姥最初是以年轻美貌的女子形象出现的，后来才现出凶神恶煞的原形。山姥的两面性在《山姥媒婆》这个故事中表现得尤为明显：一位老妇人在亲吻自己的孙子时，竟然因为他实在太可爱了而把他一口吞了下去，她也因此变成了鬼婆。在日本，这种双重性格的妖怪并不是偶然现象。“安达原鬼婆”身上不也是同时凝结着善和恶吗？面对一种可怕的妖怪，日本人往往会一面因为害怕而尊之为神明，一面又要找机会除掉他。这种态度，实在是日本人的独创。梅原猛曾说过，日本人既喜爱平静地歌唱生的赞美歌的哲学，同时又喜爱凝视内心黑暗的哲学。日本人并不喜欢一个完美无缺的偶像，并不热衷于达到纯洁无瑕的境界，他们认为那些所谓内心没有黑暗的人，恰恰欠缺正视生命真相的勇气和诚实。他们更愿意把人生的苦、人生的无常和人生的不洁告诉人们，也把厌世观和虚无主义告诉人们。通过这样的揭露和自省，灵魂会更为丰富、更为深刻。也正是这种可以经受虚无主义考验的生命的顽强，以及敢于正视人生的阴暗面的生命的勇气，才是日本文化的健康性的表现。把虚无主义当作自己生的一面而吸收进自己的内部，是生的智慧。

《楢山节考》中的老母亲也同样有“慈母”与“魔鬼”两张面孔。在她设计埋掉儿媳阿松时，是个活脱脱的“安达原鬼婆”；在传授大儿媳捕鱼的诀窍时是一位精明能干的家长；给儿子擦汗、让儿子吃饭团的时候是个慈爱安详的母亲。然而她在做这一切时都很理直气壮，因为她坚信这是对的，她所做的一切都是为了生活。影片对这个充满矛盾的老太太的塑造是非常成功的。

然而，影片并没有停留在对母亲这个形象的塑造上，而是从多个角度继续剖析日本的民族性。日本这个国家，在很多方面都充满了矛盾性。用菊花与刀来比喻日本民族性的两个方面，真是再恰当不过了。在很多时候，日本人对待“善”与“恶”的态度和中国人是不同的，因此许多中国人和西方人无法理解的观念，其实是早已存在于日本人的文化心理中的。日本宗教中就体现出了善恶不分明的观念，认为恶人也可以和善人一样到达彼世。中日两国的民间故事表现出了两个国家对待善恶的不同态度。陈勤建在《民俗视野：中日文化的融合与冲突》[1]中，谈到了中日两国民间故事中的“金鸡传说”。中国和日本都有不少关于金鸡的传说，但是这些传说却有很大的不同。在中

① 参见陈勤建：《民俗视野：中日文化的融合与冲突》，华东师范大学出版社 2006 年版。

国的传说中，金鸡会幻化为年轻美丽的姑娘，或者利用金子来赏善罚恶。这些故事是非分明，诚实、善良、勤恳的人，最终都会得到回报，而好逸恶劳、懒惰虚伪的人，在故事的结尾都会受到惩罚。然而在日本的传说中，金鸡却像是一件“物品”或“道具”，它并没有自己对善恶的判断，谁得到金鸡都一样，而且失去金鸡的人不仅不能失而复得，有时连性命都无法保全。这在中国的民间故事中，简直是不可想象的。因为在中国人的信念中，善与恶泾渭分明，水火不相容，“善恶报应”也是民间传说和市井小说中的一个基本理念。但是在日本，“恶”的观念却并不明显。因此，发生在日本历史上的那些强盗恶霸的所作所为，可以说是有其根源的。

这种善恶不分明的观念在妖怪文化中也有很明显的体现。在外国人眼中，日本的妖怪很令人费解。因为在中国和西方，你不可能指望恶魔做出什么好事来。而在很多日本妖怪身上，我们都能看到很明显的两面性。比如“安达原鬼婆”，本来是个极其疼爱孩子的老妇人，后来却成了专杀旅人的嗜血妖怪；在山姥身上，也可以看到凶残恐怖和慈爱安详这两种完全相反的性情。柳田国男认为，日本妖怪的最大特征就是这种两面性。妖怪身上的善和恶可以互相转化，比如怨灵，如果好好供奉，就可以成为人们的保护神。日本的鬼也是如此，虽然被分为“善鬼”和“恶鬼”，但在一些时候，善鬼也可以转变为恶鬼，给人们带来灾难。广田律子在《“鬼”之来路——中国的假面与祭仪》中说，恶鬼与善鬼似乎是表里一体的，因为“人们畏惧无形之物，把临头的灾祸归因于无法确认其存在的强力的持有者。这种强力的持有者，无论其有名或无名，都是死于非命的。这类不幸的死者，如能随其所愿，也可转化为安定的存在，成为依赖其强力的人们的守护神。横死而不得超度的死者，被认为具有极强之力。其强力，对于俗世的人们，往往起负面作用。如果俗世之人为了安抚此类恶鬼而郑重地祭祀它，则其强力也可转为正面作用。它就会杀灭其他恶鬼，变为守护世人的善鬼。世人并不因恶鬼之可畏就放任之，而要竭力把恶鬼变为善鬼，积极地、正面地利用其强力。”[①]这段话，十分明确地解释了日本鬼怪的两面性。

这种矛盾的态度，同样体现在“弃老山”的习俗中。一方面，日本是个非常重视“孝道”的国家，子女对父母一定要尽孝，这是日本人心目中不可动摇的信条。子女对父母的“孝”甚至到了俯首帖耳、唯父母之命是从的地步，因为日本人相信，子女生来就是父母的“负恩人”。此外，无论父母的人格是否值得尊敬，甚至不管他们是否破坏了自己的幸福，都不得不对父母毕恭毕敬，奉行孝道。然而另一方面，日本自古有一

① 〔日〕广田律子：《“鬼”之来路——中国的假面与祭仪》，王汝澜、安小铁译，中华书局 2005 年版，第 2–3 页。

种说法："六十一过，糟蹋粮食货。"意思是说人一过60岁就不能再劳动，不仅不再是有用的人，还成了家庭的负担。传说中，人一旦过了60岁，就该被扔到山里去。"弃老山"的古代习俗显然与"孝"是矛盾的。为什么会有这样的矛盾呢？日本人认为，回报祖先、父母的恩德，最好的办法就是把自己自幼受到的照顾转移给儿女，尽心照顾自己的孩子，让他们和自己小时候一样受到精心照料，甚至比自己幼时受到的教养更好，就是在回报父母的养育之恩了。按照这样的逻辑，把父母扔到山里去就不是什么原则性的错误，只要好好照顾自己的子女，就等于是尽了"孝道"。这样的逻辑和思维方式，使一些原本矛盾的东西在日本变得合理，并长期共存着。中村雄二郎在剖析日本文化和国民心态的作品《日本文化中的恶与罪》中，论述了日本人对"孝"的看法："提到'孝'，大部分人都认为这意味着子女对父母的绝对服从。但是，这只是一种不充分的理解。因为东北亚的人们在这个世界上充分地享受生活，认为活着很快乐，所以他们对于死都抱有不安与恐惧的心情。对于这种情况，儒教用'孝'的观念教会人们在亲人死后进行'慰灵'。也就是，人们通过招魂再生仪式，使死后的魂灵重新返回思慕的阳世。正是这种与生死观相结合后产生的观念才是'具有宗教意义的孝'，这远远超越了我们一般所理解的孝，即子女对父母的服从那种所谓的'道德上的孝'。如果我们用现代的语言来形容这种具有宗教意义的孝的话，那么这既是'对于生命连续的自觉'，也是'对于永远的现在的自觉'。"①

正是这种对"孝"的看法，使老人们在上山时心甘情愿，子孙们弃老时亦心安理得。所以，没有人认为"弃老山"是"不孝"，是"大逆不道"。老人们也觉得只有上山，才能得到"圆满"。然而，经过艰难的、漫长的跋涉，只见到白骨堆积如山，乌鸦"啊啊"地盘旋，等待着吃腐肉，山神在哪里？老母亲与儿子无言地告别，推让着手里的饭团；儿子跪倒在母亲面前哭泣；母亲用力推开孩子让他回去……这样的情景，千百年来不知在山顶上演过多少回。人世就是这样生生死死地循环往复，就像电影中的辰平说的那样："先祖们几百年来都是如此上山吧，也许有成千上万，甚至更多吧！再等25年我也要去了，朝吉背着我。然后再等25年，朝吉也要去了。"

"弃老山"的风俗之所以形成，不仅仅是因为宗教信仰和民族固有的心理，严酷的生活条件也是重要原因。影片充分渲染了在生活资料匮乏的情况下，老人一旦不能再从事生产劳动，就会面临怎样的境遇。在受到饥饿的威胁时，粮食是头等大事，所有的一切都要为粮食让步。"弃老山"的习俗中显然包含了这样的信念：老年人要为年轻人

① 〔日〕中村雄二郎：《日本文化中的恶与罪》，孙彬译，北京大学出版社2005年版，第67页。

让步，衰竭的生命力要为蓬勃的生命力让步。于是体弱的老人，甚至连劳动力不强的女人，都会被极其残忍地丢弃和埋葬。在保持着“弃老山”习俗的地区，这种极端的理念却被这样理解：一粒麦子死去，可以带来累累硕果。父母就像土地和麦种，他们出生、成长、繁衍并抚育子孙，在完成自己的生命历程之后，也会像自己的父辈一样，坦然走向死亡。而由父母的生命产生出来的后代，具有和父辈一样饱满的生命力，同时也要承受和父辈一样的命运。人，无论是谁，不管他曾经怎样为自己的年轻、健康和美丽感到骄傲，但不久之后他肯定就会老、会病、会死。没有人能逃脱这种命运，但人们也不会因此而轻易放弃对生的肯定和争取。然而，当人们意识到自己的生命已经接近尾声、走到尽头的时候，就应该从容地走向生命的终点。

如果要追溯“弃老山”这一风俗的根源，留心一下日本阿依努（Ainu）族的历史便会得到一些启发。阿依努族本来是居住在北海道及库页岛等地的一个民族，以狩猎、捕鱼为生，使用阿依努语。后来，由于日本民族同化政策的实施，阿依努文化和语言逐渐消失。在阿依努人的宗教信仰中，有一种“送熊”祭典（Iyomante），我认为，这个祭典中包含的思想和“弃老山”的风俗有一定的联系。

根据阿依努人的想法，人和其他动植物死掉以后，灵魂会回归天国。而且，一切人和物的灵魂都会在死后变成天上的神，然后再从天国回到现世。这种想法是几万年来一直延续下来的。所谓“送熊”，就是说熊在天上有和人一样的家族关系和生活，它化装成熊的样子来到现世，是为现世的人们“献身”的，就是要人们接受它的皮和肉。如果人们不接受，反而是辜负了熊的好意，而且让熊陷入“没有完成任务”的境地（有了这种解释，人们怎么可能不心安理得？这大概能解释日本人为什么在有些时候做着非常残忍的事，自己却浑然不觉）。但是，人们在领受了熊的皮肉之后并不是就万事大吉了，而是一定要把熊的灵魂送到天上去，让它顺利地回到天上的家里。一般来说，被“送”的熊是先前捕捉的小熊，等小熊被饲养得肥美了，就要被杀掉。从绳文时代起，人们就开始这么做了。

“送熊”的仪式，要在夜间举行，因为人间的夜晚，就是天上的白天，在入夜后送魂，灵魂到达天上时正好是白天。如果有一个很隆重的仪式，被“送回去”的熊，就会向天上的家人描述自己在人间受到的礼遇。这样，熊的家人们就会争着到人间来。从这一点上可以看出，人们的“送熊”祭典，其实还包含着对来年丰衣足食的美好愿望的祈祷。

《楢山节考》中，把老人送入山里的时间也是晚上。而且，老人们也真的认为自己一定得被送到山上去，才算是完成了自己的使命和神的托付。人死了是一定要再生的，会在几世之后再次回到这个世界。所以人们认为一定要重视后代，老年人要让位于后

来者。只有心甘情愿地结束自己的生命，老年人才能从“无用的人”变成值得尊敬的人，赢得大家的感激和追念。小泉八云在谈到日本人对待死者的态度时说：“在日本，人们对待死人的感情是完全不同的。那是一种有感激的爱和尊敬的爱的感情，那恐怕也是民族的情绪中，最精深、最有力的情绪，它尤其会指导民族生活，塑造民族性格。爱国心是属于它的，孝心是倚赖着它的，家庭之爱是植根在它里面的，忠义是依托在它上面的。”[①] 这种对死者的尊敬和感激，大概是人们平衡自己心态的一种方法吧！在“送熊”的仪式和“弃老山”的习俗中，显然包含着这种对将死的生命最后的祭奠。

日本动画大师川本喜八郎的偶动画《鬼》取材自《今昔物语》，讲的也是年迈的母亲与儿子们的故事。日本有这样一种传说：当父母老了，甚至岁月对他们来说已经显得太过长久的时候，他们会变成般若，去吃掉他们的亲生儿女。这个恐怖的传说一直流传着，恐怕这正是“弃老山”风俗形成的心理基础。传说从来都不是空穴来风的，其中总是会包含着人们的某种心理。在粮食短缺的艰辛年月，卧病在床、不能劳动的父母虽然不会真的变成鬼，但对儿女来说恐怕的确是一种拖累。活着就要吃饭，这就意味着父母是在和子女争口粮，“变鬼”的传说只是将人们这种交织着恐惧和嫌恶的阴暗心理更加形象化罢了。然而对任何国家的任何人来说，都会面临同样的境地。为什么在有些国家的传说里，老人总是能够以自己智慧的增长来弥补体力的丧失，从而保全自己的性命和地位，而在日本却难逃变成“鬼”或者被抛弃的命运？为什么日本会产生这样残忍的传说？阿列克斯·科尔（Alex kerr）在《犬与鬼》中说：“在考察21世纪的日本所具有的不幸时，发人深省的是，是不是传统价值本身产生了许多问题？”[②]

是啊，这是个好问题。

二、黑泽明：《梦》中的传说与自然

看完《蛤蟆的油》之后，我对黑泽明的敬重倍增。读了他的这部自传，你才会知道大师的谦逊和内敛、朴素和诚恳可以达到怎样一种境界。

日本民间流传着这样一个故事：在深山里，有一种特别的蛤蟆，和同类相比它不仅外表更丑，而且还多长了几条腿。人们抓到它后，将其放在镜前或玻璃箱内，蛤蟆一看到自己丑陋不堪的真面目，不禁吓出一身油。这种油，也是民间用来治疗烧伤、烫伤的

① 〔日〕小泉八云著、落合贞三郎编：《日本与日本人》，胡山源译，九州出版社 2005 年版，第 164 页。

② 〔美〕阿列克斯·科尔：《犬与鬼》，周保雄、戴建方、张丽慧、张永战译，中信出版社 2006 年版，第 25 页。

珍贵药材。晚年回首往事，黑泽明自喻是一只站在镜前的蛤蟆，发现了自己从前的种种不堪，吓出了一身油……

《蛤蟆的油》的扉页上就写着这段文字。这个关于蛤蟆的传说，也是此书得名的缘由。黑泽明无疑是被日本传统文化浸润得很深的人。那些古老的日本传说，如果不是早已沉淀到了记忆的底层，他不会将自己的传记取名为《蛤蟆的油》，也不会拍摄《梦》这部电影。

《梦》并不是在讲一个完整的故事，它截取了人们生活或意识中的一些片段，不徐不疾地叙说着关于世界和人类的寓言。用“梦”来结构这些并无情节关联的片段，是个高明的办法。然而这部电影中的每一个片段都是丰盈完整的，以至于每一个“梦”都可以拿出来，被二三四流的导演“洋洋洒洒”地敷衍成一部不短的电影。我觉得，杰作的标志就是能用非常简单的方式表达出深刻的内容，寥寥数语却让你想了又想，越想越有滋味，经得起咂摸和反刍。而不太好的作品，往往是反反复复地说那一点东西，创作者唯恐别人不明白自己的意图，迫不及待地说出了所有的话，不给观众留下一点回想和品味的余地，这样当然会让人感到乏味。

有时候，如果一部电影吸引不了我们，我们可能会把原因归结为同类题材太多，已经被无数人拍滥了。然而电影发展至今，也许没有被表现过的东西已经不存在了，所以“同样的题材”其实是无法避免的。然而，同样的题材不一定不吸引人，关键是你怎么去表现；同样的方法也不一定会让人审美疲劳，关键在于你怎么去用。重复未必是让人乏味的原因。就像我们每次被刀子割破手指时都会觉得疼一样，你并不会因为以前感到过疼痛，以后就不会再疼了。而且疼痛的程度也并不取决于受伤的先后，而是取决于伤口的深浅。如果你觉得这次割破手指没有上次那么疼，不是因为以前被割到过，而是因为这次没有上次割得那么深。

黑泽明就是那种总能给人带来震撼和感动的导演，无论他在电影中所表现的题材多么传统，思想多么古朴，他都能让你在看完电影后再回过头来想一想，让你在他所营造的“场”里停留一段时间。

《梦》在一开始就借助狐狸娶妻的传说把人带回到传统。在日本传说中，山里的狐狸会趁着既出太阳又下雨的怪天气娶妻，因为它们不希望被人看到。可好奇心却驱使着一个男孩走进山里。笔直粗壮的大树和在风雨里瑟瑟作响的灌木丛，使山林里充满了灵异的气氛。果然，在雾霭中渐渐出现了狐狸娶亲的队伍，衣饰严整，步履缓慢，诡异里透着庄严。狐狸们边走边回头，仿佛在警惕人类的窥伺。这个男孩看到了“不该看到的东西”，一只愤怒的狐狸找到他家，留下了一把匕首。母亲严厉地告诉孩子狐狸是

很记仇的，要他做好以死谢罪的心理准备，并赶快去乞求狐狸的原谅。

狐狸的家，在彩虹的尽头。将妖怪与天气、季节等大自然的现象结合起来，是日本妖怪传说的一个特点。可以说，原始的自然环境是妖怪传说赖以产生和流传的土壤。男孩去找狐狸谢罪了。雨后原野上蒸腾着青色的山岚，摇曳的野花开得无比绚烂，果然有一道彩虹，在蒙蒙水汽中，像是一座连接人间与异界的桥。男孩朝“彩虹的尽头”走去，身影渐渐消失。

这真像一个没来得及做完的梦。然而，未完成，才是梦的真实状态吧。有多少梦是有始有终的呢？大多数梦，只是一个个场景和片段。正如梦一样，又有多少传说是有定论的呢？我甚至觉得传说的魅力有一部分是来自于它的不确定和似是而非。世世代代的口耳相传，每个人都可能是作者，都可能在故事中添加或改变一点什么。那些有天赋的讲述者，会不经意地把自己的灵性渗透到故事中，使它们变得更加珠圆玉润。经过无数讲述者的打磨和聆听者的选择，这些传说才流传至今，民间传说的弹性于焉诞生。在这个“梦”里，孩子看到的娶亲的狐狸，并不是真实的动物，而是常常出现在戏剧舞台上的戴着面具、化装成狐狸的人。这种假定性不仅无损于真实，反而让诡异的气氛更加浓郁。

妖怪神灵类题材，在日本传统戏剧中占很大一部分。这部电影在接下来的“梦”里，复现了传统戏剧中的一幕。在“女童节”上，脚腕上系着铃铛的女孩身着桃色和服，时隐时现，把男孩引向森林深处。山神告诉他再也不能回家，因为他的家人砍了山上所有的桃树。“女童节”又叫桃花节，本来是要祭祀桃树的。人们为此制作了人偶，来表达对桃树的魂灵及桃花生命的尊重。砍光了桃树的女童节，早已失去了原本的意义。那些被砍伐的桃树的哀泣，并不是人人都能听到的。在这个世界上，也许只有独具慧眼的人才看得到异界。大多数人对烦琐的世事尚且难以应对，自然无心关注另一个世界。他们无知无觉，却也少了些烦扰。而看到了异界的奇丽和绚烂的人，同时也要承担从异界传来的诡异和悲哀。男孩在花神的斥责下大哭，和看到家人砍伐桃树时一样伤心。

象征桃树精魂的人偶说男孩流泪是因为他喜欢桃子。男孩大声反驳说：“不，桃子可以用钱买，可哪儿能买到一片开满桃花的果园？我喜欢百花怒放的桃树，可它们全都消失了……”

于是，被孩子的眼泪感动的花神施展神力，让孩子又看了一眼开满桃花的果园。一场庄严、神圣的仪式过后，本来空无一物的山野上落英缤纷，千树吐蕊，万花开遍。

看《梦》的时候正是一年中最冷的时候。已经下了两天的雪。然而和电影中的一个

梦境相比，这点儿雪真是不值一提。看着电影中在雪地里艰难行走的人们，从空调里吹出的暖风让人觉得很奢侈。

看到漫山遍野的雪就不禁想，一定是雪女（见图53）要出现了吧。雪女的传说，恐怕是雪中的行人交织着恐惧和期盼的幻觉。在日本女妖中，雪女的名声很大。在日本秋田县横手市、山形县新庄市等地，都有关于雪女的传说。在小泉八云的妖怪故事集《怪谈》中，有一篇名为《雪子》的故事，把雪女的冷艳绝情描写得很是生动。动画片《犬夜叉》里的弥勒法师也曾被雪女迷惑，差点被冻成冰块。

传说中，雪女居住在深山里，外表和人类女子别无二致，只是皮肤更加白皙动人，气质更为凄清美丽。她们常常把进入雪山的男人吸引到空旷的地方和他接吻。这一吻，就能把男子的身体完全冰冻起来，他们的灵魂就成了雪女的囊中之物。

雪女的性格很复杂，可以说是亦善亦邪；雪女的故事，也颇令人辗转反侧。相传有个青年樵夫在深山看到了雪女，雪女告诫青年，让他下山后不要告诉任何人看到过她，否则就会把他杀掉，青年虽然不敢肯定眼前的雪女是真是幻，可还是老老实实答应了她。然而，不知是对青年不放心还是对他产生了好感，雪女幻化成一位叫雪子的女子，下山去接近这个青年。过了不久，她嫁给了青年，生的孩子都肤色白皙，十分可爱（见图54）。日子本来可以就这样安安稳稳地继续，然而深爱妻子的青年觉得和妻子之间再也没有什么秘密可言，就把遇见雪女的事告诉了妻子。雪女听后脸色大变，含泪变回了原形，从天窗里飞走了。在其他关于雪女的故事里，雪女离开之前践行了自己的誓言，杀死了青年，然后带着孩子返回大山之中……[①]

雪女其实陷入了一个悖论：如果丈夫一直不把遇见雪女的事说出来，那么作为妻子，她会觉得自己没有完全走入丈夫的内心；而当丈夫说出了那个秘密，作为女妖，她又无法原谅背叛自己、轻视承诺的人。这两种力量的撕扯，终于把人间生活的幸福给毁掉了。其实青年何其无辜，雪女又何其无奈！如果他们都不那么执拗和认真的话，世俗的一切美好原本可以继续。

关于雪女，还有另一种说法。雪女有时会在雪中出现，像“姑获鸟”那样请人帮忙照顾一下怀里的孩子，说自己有急事，去去就来。接过孩子的人只好站在原地等她回来，却渐渐觉得意识越来越模糊，怀中的孩子越来越重，直到最后被冻死在雪地里……

《梦》里，在登山者昏迷时出现的那位身着白色和服的女妖就是雪女，她给旅人披上银丝制成的薄毯，暴风雪渐渐停了。雪女对他说，雪是温的，冰是烫的。倒在地上的

① 雪女的孩子叫雪童子，日本人认为雪童子就是带来冬天第一场雪的妖怪。

行人就要被雪女温柔的安抚催眠了，却好像意识到了什么，挣扎着想要清醒过来。而这时，雪女温柔的面孔渐渐变得狞厉起来，暴风雪骤然变得猛烈，然而旅人的意识在一点点恢复。随后雪女消失了，天晴了，暴风雪停了。只有有了识破美丽幻象的胆识，有了从美梦中醒来的勇气，才能走出冰封雪锁的大山。

另一个“梦”开始时，黑黢黢的隧道里跑出一只身上绑着手榴弹的狼。《千与千寻》里的那条隧道，连接着真实与幻境。在这个梦里，隧道的两头，却是生与死。

一个退役的指挥官小心翼翼地避开狼，心惊胆战地穿过隧道，情绪刚刚恢复镇定，就看到他已经殉职的部下带着僵尸般的脸色从隧道里走出来。来自异界的恐怖，并不比这个世界的野兽和武器带来的恐惧更为猛烈。部下对他说，他不相信自己真的死了，他回了家，还吃了妈妈给他做的好吃的饭菜。指挥官说他说的这些是他中弹昏迷时做的一个梦，他把这个梦告诉指挥官5分钟后就死了。士兵说，原来是这样，可是我的父母不相信我已经死了。他悲伤地指着山上的一盏灯光说那是他的家，他的爸爸妈妈还在等他回家呢。战争中无数人死去，无论多么依依不舍，死亡都是不容置疑的事实，与其说是那些亡魂舍不得离开人世，对现世留有依恋，倒不如说是现世的人们对死者充满挽留和追念之情。同样，那些含冤饮恨而死的亡灵之所以作祟，正是问心有愧的人心底存有挥之不去的梦魇。尽管为国捐躯是很荣耀的一件事，但人们却死得毫无尊严。

接下来的“梦”里，一个观看画展的人走进了凡·高的画，经过一座吊桥，跑过阳光下的缓坡，就看到了在收割过的麦田里，割去耳朵的凡·高正在画画。凡·高对他说：“光有如画的美景不能成就名画。仔细观察便会发现自然界一景一物都有其美感。迷失在自然之美中，下笔时浑然天成，仿佛做梦一般。贪婪地吞噬自然的美景之后，画就出现在面前，想要克制实在是太难了……”

创作，也许就是不吐不快。在这一点上，不管是画画还是拍电影，不管是唱歌还是讲故事，都是一样的。真挚浓烈的感情，是艺术的母亲。拿妖怪故事来说吧，没有人能把自己都不相信的故事编得动人；没有人能用没有投入真情的故事感动别人；也没有一个讲述者，会一边嗤之以鼻，一边孜孜不倦地传播着千年不散的妖怪传说。无论我们现在怎么看，在那些故事诞生的时候，它们都是真实的。不管它们听起来多么荒诞，其中蕴含的感情和道理都是真挚的。

对高科技的恐惧，恐怕是未来人类的梦魇之源。接下来的这个“梦”，讲的是比富士火山爆发更可怕的危险——核电厂爆炸。人们恐惧地喊：“日本太小，我们根本无处可逃。”高科技并没有让人们这种凌驾于自然之上的感觉保持太久，反而很快就把恐惧变本加厉地还给了人们。就连象征着幸运的海豚也因为受到污染而逃离了原本的海湾。

人们常常目光短浅，认为肉眼看不见，或者说肉眼暂时看不见就是天下太平、万事大吉。人类的顽固同样毫不逊色，倚仗着科学去否定人力无法证明的一切。然而当灾难来临时，人们的一切扑救行动都显得那么苍白无力。

人们小时候，还能在梦里重温百花盛开的果园，长大后的梦境却充满恐惧和悲哀。这种感觉如此强烈，就连征服苦难之后的喜悦和领悟艺术真谛时获得的神圣感都不足以抵消。

传说中日本有一种吞噬噩梦的神兽，名字叫“貘”。它不知疲倦地以噩梦为食，保护着人们的睡眠。黑泽明的这部电影中没有提到它，是不是因为他觉得这些梦魇过于沉重，就连神兽也难以下咽？

下一个梦，是前一个梦的继续。原子弹和飞弹，把原本是一片花海的原野变成了荒漠。在辐射的污染中长出来的巨大的蒲公英和畸形的玫瑰诡异而可怕，人类也与自己“对面不相识”，变成了头上长角的“食人魔”。双面兔、独眼鸟和长毛的鱼，就是这个畸形世界里的动物。人类靠自相残杀来维持生命，地球变得比炼狱更惨：每一个活着的人，不仅要受到酷刑般的折磨，还要为填饱尚未褪去的皮囊而奔命。在这样的世界，恐怕最残酷的刑罚便是给人吃上一块人鱼的肉[①]——永生不死，便是惩罚。

为了谋求利润而暴殄天物的人们，终于被自己的愚行折磨得生不如死。既没有活下去的能力，也没有面对死亡的勇气。人类在荒野中奔跑，却已无路可逃。

越是强大就越是痛苦，这似乎是个不变的怪圈。山谷中血色水沼边的群魔乱舞，让人想起费里尼《甜蜜的生活》中舞会上的“狂欢”。总有一些眼睛，看到正常中的畸形、合理中的荒谬、和谐中的冲突、进步中的衰退。

然而这一切畸形和撕心裂肺，都在影片的最后一个梦中归于沉寂。小泉八云在《远东的将来》里说过：“日本的贫乏，便是她的力量。在将来，富足就是软弱的根源。日本能保全她的简单多久，就能强盛多久。如果她采用了外来的奢侈思想，放弃那古旧的、简单的、健康的、自然的、节俭的、诚实的生活方法，她就会面临软弱的危险。黑泽明一定同意我这样的说法。”这部电影最后的梦，就是对这种思想的诠释。刚刚经历了前面的两个梦魇，人们几乎不相信世间还有如此美好、如此安详的自然。东方人也许都是有一些“隐逸情结”的，世外桃源似乎是一种集体性的理想。在电影中的这个村子里，人们照明用麻油，耕田用牛和马，燃料是牛粪和自然倒下的树。在这里，村民们会自然地为素不相识的死者献上鲜花，只是出自对生命的尊重和祭奠。这样的彬彬有礼和坦白

① 在日本传说中，吃了人鱼的肉就可以长生不死。

诚实，不是刻意提倡的结果，完全是由广博的善心驱使的行为。这样的简朴也不是野蛮、未开化的简单粗陋，而是自给自足的简约朴素。小泉八云说，被日本传统文化中的精华深深浸染的环境，会让人有梦幻般的感觉。“对于这个环境所有的感觉，就只是恬静的幸福：这很像一个梦的感觉，在这个梦里，他们给我们的问候，恰好是我们所喜欢的问候；和我们说的话，恰好是我们所喜欢听的话；为我们做的事，恰好是我们所喜欢的事——他们在完全安适的空间中，静默地移动着，在蒸汽一般的光明中沐浴着。是的，这些神仙中人所给你的如睡眠一般的温柔福气，绝不是暂时的。不论何时，只要你和他们相处得长久些，你的知足心就会和那梦境里的幸福，融洽无间。”[①]

对整个日本社会来说，这样的赞叹不免有理想化的倾向。但对这部电影中的最后一个梦境来说，却恰如其分。黑泽明在这个梦里展示的生活和气氛，就是如此的朴素娴静。在这样的静谧里，就连葬礼也可以是快乐的。阳寿已尽、自然死亡的人，在世时努力工作，临死时得到人们的敬重与感激。死只是生命中的一部分。有了它，生命才是完整的。有了这样的观念，葬礼也是一场庆典。这种朴素的思想，正是原始神道的优雅节奏。人们欢快地给别人送行，并好好地珍惜自己的人生。即使人生曾经有过很多痛苦，也能在即将离开人世的时候说：“有些人说人生艰苦，他们是有口无心，实际上，活着真好，人生真精彩。”

最后，黑泽明借村里的老人之口说：如果你认为越方便越好，就会把真正的好东西弃之如敝屣。谁能听到那些被丢弃的旧物的呜呜？人们正在毁掉干净的空气和水源，还有赖以生存的动物和植物。人们在靠污染了的水和空气活着，心会变得越来越暗淡。现代人忘了自己是自然的一部分，只顾忙着摧毁赖以生存的大自然。那些聪明过人的学者，到头来发明的只是些让人不快乐的东西，还因此而沾沾自喜。其他的人把这样的发明视为神迹……

感谢黑泽明，让我们有幸看到狐狸娶亲而不受惩罚；让我们有幸看到开满桃花的果园；让我们无须走进冰封的雪山，却能看到雪女的容颜；无须历经战争和灾难，就能看到生命的脆弱和无奈；让我们无须承受在毒雾中奔跑的惊恐，就能体会世界末日的黑暗；让我们陶醉在自然的安宁中，开始想要返璞归真。

---

① 〔日〕小泉八云著、落合贞三郎编：《日本与日本人》，胡山源译，九州出版社 2005 年版，第 104–105 页。

三、《雨月物语》中的怨灵

沟口健二导演的《雨月物语》，是根据上田秋成（1734—1809年）的志怪短篇小说集《雨月物语》中的两篇——《浅茅之宿》（又名《夜归荒宅》）和《蛇性之淫》改编而成的。小说集《雨月物语》创作于日本江户时代宽政年间（1789—1800年），全书共九篇，历来被视为一部集日本民间妖怪传说和中国神怪故事之大成的作品。沟口健二于1953年把它改编成电影之后，获得了威尼斯电影节最高荣誉银狮奖（当年没有金狮奖），并在《电影旬报》评选出的“日本电影世纪百佳”中名列第十。

马克斯·泰西埃在《日本电影导论》中对《雨月物语》有这样的评价：“里面的两个农民在16世纪的内战中被俘虏，影片通过他们相似的命运对人类的虚荣进行了深刻的反思：陶器商人源十郎（森雅之饰演）要和一个漂亮的女子（京町子饰演）度过一个美妙的夜晚，然而美女似乎只是一个鬼魂化身之物；还有一个叫藤兵卫（小泽荣饰演）的农民，他本来就想成为一个将军，最后在一家妓院里找到了和他失散后做妓女的妻子。沟口在这部电影里告诉我们，世界只是一场梦。在摄影师宫川一夫精湛技艺的展示下，这部影片出色地将真实和幻想交织在一起，如源十郎在女鬼的住处洗澡的那一幕中令人难忘的场景。他必须放弃成为伟人的美梦，以在手工艺人的日常生活中给生活重新找回意义。”[①]确实，《雨月物语》是一部关于男人的梦想和幻灭的故事，但同时它也是一部关于女人的哀怨与隐忍、慈爱与牺牲的电影，而这也正是这部电影最触动人的地方。那些原本贤淑坚贞、对生活怀抱着无限热爱和憧憬的女子，在战乱中流离失所甚至失去了生命，那些未了的心愿，只能用化作怨灵这种非正常的形式表现出来。

在读小说《雨月物语》时，我发现日本的志怪小说与中国汉魏六朝的志怪小说并不是太相似，反而更接近中国的唐传奇和宋话本，内容绝不仅仅是谈神论鬼，而是将庶民的生活融合在故事里，充满市井气息。《雨月物语》中的《蛇性之淫》与冯梦龙《警世通言》中的《白娘子永镇雷锋塔》如出一辙，讲的就是在中国人尽皆知的《白蛇传》的故事。沟口健二把这个故事用电影的方式重新演绎，讲的并不是单纯的人蛇相恋的故事，而是与战国时代庶民生活中的际遇离合、悲欢聚散严丝合缝地结合起来，十分巧妙地把小说裁剪成了一件新衣。

16世纪的战国时代兵荒马乱，战争使农民生活朝不保夕，生活的安宁遭到了破坏，却也因此带来了商机。一些农民开始经商，源十郎和妻子宫木凭着烧制瓷器的手艺赚了

① 〔法〕马克斯·泰西埃：《日本电影导论》，谢阶明译，江苏教育出版社 2007 年版，第 45–46 页。

一点钱。然而正如宫木所说，“战争让人完全变了”，男人们渐渐变得暴躁，只想多干点活赚更多的钱，不再像以前那样注重家庭生活的幸福。他们有的想发战争财，有的想趁着混乱实现自己的武士梦，女人们却宁愿恪守古老的信条，只想过安稳的日子。

但是在战争中，也许安稳才是最大的奢求。战争击碎的不仅是家庭原有的平静，还有人的心境。村庄遭到袭击的时候，源十郎冒着生命危险去照料烧瓷器的窑，那几乎是他全部的家当；想当武士的藤兵卫去偷武士的盔甲；散兵游勇却为非作歹，仗势欺人。战争用野心让人们发狂，军队撤退之后，男人们决定到城里去求取名利。农民想要进入武士阶层谈何容易，做着武士梦的藤兵卫为了立功，卑鄙地抢夺了大将军的首级交给了敌人，终于得到了封赏，实现了自己进入武士阶层的梦想。但此时他的妻子却已被人侮辱，并当上了妓女。而一心想多赚点钱的源十郎受到浮世繁华的诱惑，物欲越来越强烈，并受到木村大名的女儿若狭小姐的鬼魂的诱惑，全然忘掉了等着自己回去的家人。

在这部电影中，女人显然处于弱势。源十郎的妻子宫木、藤兵卫的妻子阿滨，乃至引诱源十郎的若狭小姐的鬼魂，都是战争的牺牲品。在战争中，她们失去的比男人们更多。男人们还可以去追寻自己不理智的幻想，而她们明知那样做不会有好结果，却也只能听之任之。她们无法掌握自己的命运，在战争中随风飘逝。男人们成为野心的俘虏之后，她们只好一起殉葬。木村大名的女儿若狭在父亲被杀之后也离开了人世。生前没有得到爱情的怨念让她变成怨灵在人间游荡，并将源十郎引入木村园与她成婚。她本无心害人，初衷只是想像人间的女子那样恋爱结婚，和喜欢的人长相厮守。然而这在战争年代不仅成了奢望，还差一点害死了源十郎。幸亏有术士相救，源十郎才得以逃出早已荒芜一片的木村园。

在术士的提醒下，源十郎才想起等待着自己的妻子和幼儿。回到家以后，终于见到亲人的源十郎十分后悔，妻子宫木却显得冷静而体贴。二人的对话平静而克制：

宫　木：您这么做，对男人来说是个错误，对女人来说却远不止如此。

源十郎：我犯了个大错。

宫　木：您能安全回家就好。

源十郎：我才知道你说得有多对，我真是鬼迷心窍了。

这其中包含着一个女人多大的委屈和哀怨、欣慰和谅解。无怪乎源十郎终于落下了心中的石头，安然入眠。然而当他刚刚享受了一夕家庭欢聚的祥和后，第二天就从乡亲那里得知，妻子早已经被败兵杀了，昨夜妻子的叮咛竟然都是幻影。原来，死去的宫木正是

因为思念源十郎、挂念孩子，变成了魂魄不散的怨灵，一直在家里守护着孩子，并等着源十郎回来。在源十郎回到家以后，她又把孩子领到他身边，并像生前那样为他缝补衣服、端水倒酒，为熟睡的丈夫和孩子再披上一层衣服，她才真正地安心，含泪离去。

得知妻子的死讯，并没有使源十郎崩溃或一蹶不振。而与宫木的怨灵相聚，更是让他从幻觉中清醒，开始了充实平淡的人生。妻子的声音仍会在耳边响起："我没有死，就在你身边。你的错觉结束了。你又变回了自己，回到属于自己的地方，还有事等你做。" 他一边认真地烧制陶器，一边听到妻子的声音："形状真漂亮，帮你摇轮是最快乐的事。柴火准备好了，残暴的士兵都走了。安安静静地烧你的瓷器吧。经历了这么多事，你终于成了我希望中的男人。可是我已不在人间，我想世事就是如此吧。"女人的母性和包容宽广无比，即使在离开这个世界之后，仍在温柔地关注着自己所爱的人。而藤兵卫却可谓幸运，在经历过野心的膨胀以及幻灭之后，和曾经沉沦的妻子一起回归了原本朴素平实的生活。战争结束了，人们伤痕累累的心变得柔软平和，不再追逐那些浮华与辉煌。影片结束时，源十郎的孩子将烧好的饭放在母亲坟上，祭奠和追念已经成为日常生活的一部分。

怨灵，一直是日本妖怪文化中的重要组成部分。自古以来，能乐、歌舞伎中都有很多关于怨灵的剧目。这部电影中若狭小姐的所作所为是传统故事中常见的"怨灵作祟"，为了一己私欲而伤害了别人。然而宫木死后变成的怨灵则完全是"贤妻良母"，她对人没有半点害处，反而作为一种精神的安慰和指引，一直在冥冥中护佑着自己的亲人。这其实已经超出了以往的怨灵传说，在古代传说中注入了新的信念和价值。

四、《百鬼夜行抄》：看不见的故事

今市子是个很会讲故事的人。他赋予主人公饭岛律一双可以看到"许多人看不到的事物"的眼睛，并通过他的经历展示了一个被人们忽视的世界。这个世界里的事物，有的是无形的，有的则借着有形的物体出现在人们四周。今市子把这些发生在黑暗中的故事称为"百鬼夜行"。日本传统的"百鬼夜行"概念一般指的是各种各样的妖怪夜间在街上巡游，今市子所说的"百鬼夜行"并不是妖怪的游行，而是发生在人们周围却不被人们注意的妖怪故事。确切地说，他讲的是妖怪与人之间丝丝缕缕的联系与纠葛。在他的笔下，妖怪并不会因为人们的忽视而销声匿迹，他们不仅会通过饭岛蜗牛这些能够自由来往于阴阳界的人们来传达自己的声音，还常常会在暗夜里发出呼唤，使生活在世间的人们记起沉淀了多年的往事。在我们的周围总有很多看不见的事情在发生，人

的感官所能感受到的东西极其有限。妖怪的故事，就是对这些现象的一种解释。这种解释方式看似荒诞，但是却往往更容易触摸到真理。妖怪，并不单单是指那些奇奇怪怪的现象。有时候“妖怪”是一种比拟和形容，形容那些存在于人间和人们心里的阴暗面。正如《百鬼夜行抄》中青岚说过的一句话：“你的不安和恐惧会招来妖怪的。”这里所说的妖怪，恐怕更多地是指伴随着惴惴不安的内心一起到来的厄运。

真人电视版《百鬼夜行抄》，由今市子的同名漫画改编、日本电视台制作，于2007年2月3日首播。电视剧省去了漫画中许多丰富的细节，以故事为主线，通过饭岛律和他的表姐司的经历来表现妖怪的存在。这些妖怪有善有恶，还有的被生前的怨念所困扰而不得安息。在第一抄《黑暗的呼唤》中，一个来路不明的妖怪附在司的身上，最后被青岚吃掉。第二抄《目隐鬼》中使律右眼失明的鬼魂，是一个不幸丧生的女孩的灵魂。她来到饭岛律的家，是因为曾经和律的爷爷饭岛蜗牛有过约定，并无心为害。在怨念化解、灵魂平息之后，她就露出笑脸点头归去。而第三抄中的樱雀却是丝毫不愿意侵扰人类的妖怪。五十年来都住在一棵美丽的樱树上的樱雀一直在暗中保护着主人，在人类侵犯它们之前，它们是非常希望和人类和谐相处、相安无事的。而主人却因为一点微不足道的利益，把樱树砍倒了。樱雀非常气愤，就把主人和邻居杀死了。樱雀是法力弱小的妖怪，它杀人时还得做记号才能进入要杀的人家里；白天法力还会变弱，看上去和普通的小鸟没有什么不同。不过一旦樱雀认定了自己的主人，并且觉得主人对它有恩，就会对主人忠心耿耿、关怀备至。这种性格很符合日本人的心理。日本的武士对主人尽忠尽力，而一旦主人做了不仁不义之事，他们就会不遗余力地反戈一击。这与樱雀的做法别无二致。樱雀找到了另一棵樱树当作自己新的住处，为了避免同样的事情发生，樱雀想先下手为强，把樱树的主人杀掉。可樱雀这回碰到的是饭岛律。樱雀被律抓到之后因祸得福，被允许在饭岛家的樱树上安身，这让樱雀深感恩德，于是它尽心尽力、忠心耿耿地守护着饭岛家。不久之后，饭岛家的樱花第一次开出了极为美丽的花，而且“因为有看守的缘故，今年山雀、毛虫都没有出现”。

由此可见，大多数妖怪并没有什么恶意。然而，一旦被人类激怒，它们的报复也是毫无理智、绝不手软的，有时报复的手段甚至让人不寒而栗。然而回过头来想一想人类对它们做出的事情，不是同样残忍疯狂吗？“它可是连住的地方都没有了。一直居住的家，就这么消失了。”饭岛律一语道出了妖怪们的艰难处境和无可奈何。

第四抄《约定之日》和第五抄《言灵之木》，讲的是已经去世的人对人间的留恋。死人的灵魂因为对现世有深深的眷恋，会形成强烈的执念。“因为有珍贵的思念，人们才会遵守约定。这样的思念，无论对于活着的人还是死了的人，都是一样的。”然而过于

强烈的留恋和执着反而让人无法承受，还会因此对人造成伤害。一旦离开人间，不管曾经有过怎样美好的回忆或者怎样珍贵的约定，都不可再任性地追念，这是一条必须遵守的法则。那些造成了伤害的怨灵们，最后都不得不接受法则的约束，去往自己该去的彼世。

第七抄《被诅咒的发簪》包含了一个过去的传说。一根明治时期的发簪，因主人双双死去而被附加了诅咒，佩戴这支发簪的人会被发簪上凝聚的怨念控制而去杀人。生前的怨恨和留恋一旦穿越生死的界限，即使死者生前力量极为弱小，也能拥有破坏性极大的力量。“道成寺钟”的传说中的清姬、《源氏物语》中的六条妃子等，都是因为积攒日久的怨念一朝喷发，造成了难以收拾的后果。关于怨灵的传说包含了对这些饱受煎熬的灵魂的理解和同情，也包含对人们的劝诫。

青岚是今市子在《百鬼夜行抄》中塑造得很成功的一个妖怪。从一出场，“律的父亲”就很有特点，不仅脾气乖戾，而且整天像饿死鬼投胎一样不停地吃东西。作为一个“父亲”，他承担着保护律的责任，然而事实上他对律的感情却并不那么单纯，并不像鬼太郎的父亲那样全心全意为孩子好。鬼太郎的父亲无论何时都是一位慈父，而这位父亲却始终恶声恶气，常常扬言说要吃掉律。也难怪，他其实并不是律真正的亲人，而是附在律的父亲身体上的一个名叫青岚的妖怪。事实上，律真正的父亲早已去世，青岚和律的爷爷饭岛蜗牛有约定，要保护律到18岁，并且要在律年满18岁以后把他吃掉。然而，青岚却不止一次地救过律的命，每次在律遇到危险的时候，他总是及时地挺身而出。这并不仅仅是因为和饭岛蜗牛的约定，他对律，是真的投注了感情。虽然他在表面上故作凶狠，其实却是时时刻刻提醒和教导着律。所以第九抄中青岚在最后关头没有吃掉律，是情理之中的事。而律也在经历了种种和妖怪的对抗之后，在生死之间坦然做出选择，迎来了自己新的生活。

第四章
日本妖怪文化在动漫作品中的体现

妖怪文化对日本动漫的影响，是一种整体式、浸入式的影响。这种影响并不是只表现在几位导演的几部作品中，在许多动漫作品中都可以看到妖怪文化打下的烙印。换句话说，所谓“影响巨大”，并不是有一小拨人专门盯着妖怪研究，而是妖怪早已是人尽皆知的题材，仿佛是一个巨大的资源库，谁都可以拿来用。其实，如果妖怪文化只出现在水木茂、今市子、高桥留美子、冈野刚等人的漫画和宫崎骏的电影中，并不能说明妖怪文化在日本巨大的影响力——本来就对妖怪极感兴趣的人，自然会在自己的创作中将其体现出来。然而事实上，在一些看似与妖怪毫无关系的动漫中也时时出现妖怪的影子，妖怪文化对日本人潜移默化的影响，由此可见一斑。时至今日，妖怪题材的动漫还是层出不穷，更能说明妖怪文化的“复苏”热潮并没有降温。

而说到妖怪文化的“复苏”，一位绝对不能忽略的大师就是水木茂。

第一节　水木茂的妖怪世界

一、水木茂其人

水木茂（Mitsuki Shigeru，1922—2015年），原名武良茂，出生于日本鸟取县境港市，漫画家，也是妖怪研究学者，世界妖怪协会会长。论起近代以来的妖怪学研究大师，水木茂是当之无愧的第一人。在日本，水木茂创作的故事和漫画人物实实在在地影响了好几代漫画人，水木茂本人也被誉为“日本妖怪漫画的鼻祖”。直到今天，水木

茂的作品仍有很广泛的读者和观众，根据他的创作改编的影视作品和游戏仍在不断出现。

一个人喜欢什么，往往在童年时期就会很明显地表现出来。而在童年时期就表现出来的爱好往往会贯穿这个人的一生，甚至会决定他的人生道路。童年的水木茂就对妖怪充满了兴趣和好奇心。在他的家乡境港市，盛传着河童、小豆洗以及狐狸的传说，有些传说很可怕，本来是百姓们为了让小孩子守规矩才编出来的。可是这些传说不仅没有使水木茂对郊野、河川望而却步，反而让他十分着迷，甚至吸引着他走进荒野山间，期待着和妖怪们“相遇”。年少的水木茂，就像黑泽明《梦》中那个偷看狐狸娶妻的小男孩，希望能亲眼看见传说中的妖怪。直到多年之后他还很认真地说过：“在人类还没有出现的时候，妖怪早已经存在这世上了，现在或许还有妖怪，只是我们不知道他们躲在什么地方罢了。”“18岁以前，不知为何，我总感觉山里好像有些什么东西。每当我礼拜天到山上去时，手里都会拿着火钳到处翻找，看看有没有小矮人的家或是虫子巢穴之类的。”[①] 他还写过一篇《可以简单地看见幽灵的方法》[②]，似乎与幽灵相遇，在水木茂看来并不是天方夜谭。也正是这种强烈的兴趣和信念才使水木茂在妖怪研究的道路上一直不知疲倦地走着。

在少年时代，水木茂除了对妖怪十分着迷之外还十分钟爱绘画，并表现出了很高的绘画天分，13岁就举办了个人画展。他曾就读于武藏野美术学校，中途辍学。水木茂在太平洋战争时应征入伍，在战况激烈的印尼战场上遭到炮击，失去了左手，但他对绘画的热情却丝毫未减。退役后，水木茂做过多种职业（比如连环画剧作家），为了生活而奔波忙碌，但无论从事怎样的工作，他都同时进行着连环漫画的创作。

1950年是水木茂人生的一个转折点。这一年，水木茂在位于神户水木通的一个名为“水木庄”的公寓里，认识了一位“纸芝居”画师。这次相遇对水木茂今后的创作道路产生了至关重要的影响，就连他的笔名“水木茂”，也是源于这所公寓的名称。“纸芝居”是流行于20世纪50年代的以图画讲故事的形式，接近于漫画。所谓“纸芝居”，就是一种连环画箱子，从外面看很像一个大型的礼品盒，里面是一张张图画。观赏的时候，人们要把它立起来，一边看一边从侧面一张一张地抽换图片，并由画师在一旁加以解说。这些画片都是彩色的、连续的，是为了配合故事而创作的。故事分回，一般一回是7分钟左右。通过这位“纸芝居”画师，水木茂第一次接触到了这种讲故事的方式，

---

① 〔日〕水木茂：《世界妖怪事典》，吴佩俞译，台湾晨星出版有限公司 2004 年版，第 104 页。

② 这篇文章是水木茂为专门搜集历代幽灵画的《日本幽灵名画集》所写的序言。

并从此开始了一生的艺术创作。那些一直在水木茂心头盘旋着的妖怪们终于能够“现身”，从他的笔端源源不断地涌出。至此，他对妖怪的着迷和对绘画的喜爱终于结合在了一起。一年后，水木茂以日本传统妖怪为题材的作品就被搬上了“纸芝居”舞台，他在此后的几年时间都以“纸芝居”画师为业。20世纪50年代后半期，他以水木茂、东真一郎、武取永六、武良茂等笔名发表了很多漫画作品。

1957年，水木茂来到东京，正式出版了漫画处女作《火箭人》。1959年，《鬼太郎》系列漫画的第一个故事《墓场鬼太郎》发表，不久就独立成书，并掀起了妖怪文化复古热潮。当时日本有很多少年漫画月刊，主要连载一些漫画作品。其中，小学馆创办的《少年Sunday》和讲坛社的《少年Magazine》吸引了众多漫画迷。此时，水木茂经营着两本单故事期刊：《鬼太郎夜话》和《少年战记》，拥有不少读者。然而20世纪60年代以后，电视的普及使出租漫画书的书店和漫画出版社受到了极大的冲击，很多书店和出版社相继倒闭，水木茂的杂志也受到影响，一度生机黯然。1965年对水木茂来说又是一次转机，他首次在《别册少年Magazine》刊载了漫画《电视君》并夺得当年“讲谈社”儿童漫画大奖，逐渐崭露头角，并加入著名的讲谈社。第二年，水木茂又在《少年Magazine》（讲谈社）上连载以妖怪为主题的《墓场鬼太郎》，这部漫画很快开始走红。1968年，《鬼太郎》系列作品首次被拍成电视动画，马上引起了轰动，水木茂也因此成为当时最炙手可热的漫画家之一。当时，水木茂的多部作品同时在不同的杂志上连载：《鬼太郎》在讲谈社的周刊《少年Magazine》上连载，《河童三平》在小学馆的周刊《少年Sunday》上连载，《恶魔君千年王国》在集英社的周刊《少年Jump》上连载等。水木茂创作最高峰时，有6部漫画同时连载，这种现象实在是不多见。20世纪70年代，由于工作压力太大，水木茂将新作直接出版为单行本。

1991年，水木茂荣获日本政府授予的紫绶褒章，1996年获日本漫画集协会文部大臣奖，2003年荣获日本旭日小绶章，被誉为“日本漫画界及妖怪研究的国宝级人物”和“日本战后妖怪复兴精神的灵魂人物”。

说到水木茂的漫画成就，一种很中肯的说法是：“要说是鸟山石燕用画笔开创了前妖怪时代的话，那么水木茂则堪称是为后妖怪时代画上了完美的叹号。”水木茂受鸟山石燕的影响很大。早年在看到《百鬼夜行绘卷》时，他就觉得那些画“显得很有真实感，即使不看妖怪的名字，也能够凭着自己的直觉从画中辨认出其种类”。鸟山石燕的作品给了他很大的启发，他曾说石燕是自己跨越时空的恩师。循着鸟山石燕、河锅晓斋等前辈开辟的道路，水木茂开始了自己的妖怪之旅。在了解水木茂的经历时，我最深刻

的印象就是他始终把妖怪的存在当作是一个严肃的事实。他经常为了画出某个妖怪而往返于世界各地，为的就是到诞生地真正地体会妖怪生活的环境，用水木茂自己的话说就是“与妖怪相遇”。这样，当地原汁原味的传说和实地考察激发出的灵感就成了水木茂的创作源泉。他在编著《中国妖怪事典》时不仅查阅了《山海经》《搜神记》《封神榜》《西游记》等名著和一些相关资料，还亲自来到了中国，其创作热情之高、态度之认真由此可见一斑。水木茂对妖怪怀有很深的感情，他曾说过，自己是因为受到妖怪的眷顾，才得以温饱。他还说，妖怪们渴望人们知道他们的存在，所以才给了他幸运的五彩笔，让他描绘出多姿多彩的妖怪世界。水木茂说自己是一个有着“自我步调”的人，只做一些自己喜欢做的事。他说，人生就是把自己喜欢的事做到底。自古流传的妖怪传说是水木茂创作灵感的源泉，一个个搜集、一笔笔描绘这些妖怪则是水木茂毕生的兴趣和事业。水木茂笔下的妖怪显得很亲切，有一些还是人类的朋友，这都是由于水木茂在妖怪身上注入了感情。加上他的读者主要是少年儿童，水木茂常常将妖怪的性情和外貌“儿童化”，就连一些很邪恶的妖怪也显得滑稽搞怪，带着孩子气。比如法力高强的苍坊主（蓝和尚），浑身充满正气，睁开中间的眼睛就能施展幻术，一出手就非同凡响，可他却是个路痴，经常找不到要去的地方，要靠呼子为他引路。这不仅给漫画增添了趣味，还突出了妖怪呼子的本领。而他漫画中的对白也十分精彩，语言简单明了而不乏幽默。

水木茂的漫画作品多次被改拍成电影，如《河童三平》《妖怪大战争》等。老少咸宜的《鬼太郎》系列动画片，也使水木茂的事业达到了巅峰。除此之外，水木茂还有《昭和史》（全八卷，讲谈社出版）、《妖怪绘谈》、《幽灵绘谈》、《日本妖怪大全》、《妖怪天国》、《水木茂黄泉事典》、《怪感旅行》等数十种著作和漫画。有人这么评价水木茂在日本的影响：“大部分的日本人，关于妖怪的启蒙都是从水木茂的动漫画开始。除了《鬼太郎》之外，尚有《河童三平》《恶魔君》《妖怪大作战》[①]等作品，在20世纪70年代被陆续改编成剧本搬上银幕，成为少数脍炙人口的妖怪映画。”[②]他的《日本妖怪大全》收录了450种妖怪，是一本用插图和文字共同描绘妖怪面貌的图典，介绍了妖怪的来历、特性以及妖怪与人之间的恩怨和瓜葛。《世界妖怪事典》和《中国妖怪事典》，更是介绍了日本以外的妖怪们，并将这些妖怪与日本妖怪作了一些比较，直到去世前不久，水木茂仍然在研究妖怪，研究视野也在不断拓展。

① 《妖怪大作战》即《妖怪大战争》——引者注。

② 〔日〕水木茂：《中国妖怪事典》，苏阿亮译，台湾晨星出版有限公司 2004 年版，第 9 页。

二、《鬼太郎》与日本传统妖怪

在水木茂一生所创作的作品中，最有影响力的要数以日本传统妖怪为题材的漫画《鬼太郎》。这部“日本传统妖怪百科全书”似的作品让我受益匪浅，可以说是我的“妖怪入门书”。正是看了《鬼太郎》之后，我才认识了许多日本传统妖怪。

在日本，《鬼太郎》的读者众多。特别是在日本儿童读者中，《鬼太郎》有着“压倒性的人气”。不光孩子们对“毛针攻击”“灵毛坎肩”“木屐攻击”这些鬼太郎的绝技非常熟悉，那首流传多年的《鬼太郎》主题曲也是众所周知，甚至在陈小春版的电视剧《鹿鼎记》中，这首曲子也常常被拿来当作背景音乐。在日本学校的一些文化和体育活动上，常常能看到鬼太郎和鼠男的身影，其衍生产品在文具店中也时常可见。种种迹象都表明《鬼太郎》已经完全融入孩子们的日常生活中了。

1954年，鬼太郎的形象第一次出现在水木茂的连环画中。此时，鬼太郎与现在我们熟悉的形象并不完全一致，正如许多动漫作品的角色那样，我们现在所熟知的鬼太郎形象是经过了多次修改后的模样。1959年，《鬼太郎》系列的第一个故事《墓场鬼太郎》正式发表在出租漫画杂志《妖奇传》之后，这一系列就出版了单行本。1967年由《墓场鬼太郎》改名为《咯咯咯的鬼太郎》（日文原名为『ゲゲゲの鬼太郎』，中文还被译作《怪怪怪的鬼太郎》《咳咳咳的鬼太郎》等）并一直延续至今。故事主轴是讲述鬼太郎和妖怪横丁园中的伙伴与邪恶妖怪作斗争、保护人类的过程。在日本，从1968年开始，几乎每隔十年，东映动画制作公司就会推出新一代的《鬼太郎》电视动画。1968年第1季、1971年第2季、1985年第3季、1996年第4季，一直到2007年4月开始播映第5季《鬼太郎》。而2008年上映的11集电视系列动画片《墓场鬼太郎》，是根据漫画的前几个故事改编的，主要描述鬼太郎的出生和鬼太郎幼年的经历，这在《鬼太郎》“动画化”的历史中还是第一次。在《咯咯咯的鬼太郎》中，鬼太郎就是正义的化身，甘愿为别人牺牲自己的生命，而且对父亲十分孝顺，不管在妖怪世界还是人类社会都有很好的口碑。而在《墓场鬼太郎》里，初生的鬼太郎却带着点儿邪恶的色彩，并不那么崇高和无私。刚出世时的鬼太郎“妖性”较多，他的成长和成熟经历了一个渐进的过程。然而在懂事之后，他心里就充满了正义感和与人类友好相处的愿望，因此就用自己的灵力与邪恶的妖怪对抗，保护人类。在这个过程中，他结识了许多志同道合的妖怪，与他们并肩战斗。从某种意义上说，《墓场鬼太郎》是《咯咯咯的鬼太郎》的“前传”。在《墓场鬼太郎》第10集中，水木茂与他笔下的鬼太郎不期而遇并进入了妖怪世界，但在刚刚适应妖怪世界的生活之后又回到了人间。他说，有一扇可

以通往妖怪世界的门，说不定什么时候，那扇门就打开了。这种说法与《哈利·波特》中的“九又四分之三站台”别无二致，恐怕这也正是水木茂在神游妖怪世界时的真实想法吧！

值得一提的是，《鬼太郎》还在2007年被拍成真人电影，饰演鬼太郎的是日本人气音乐组合“WaT”成员之一、活跃在电视连续剧等各个领域的温兹瑛士。另外，大泉洋、田中丽奈、间宽平、室井滋、井上真央等日本一线影星也加入到这次“鬼太郎”的队伍之中，可见《鬼太郎》在日本的人气和号召力。另外，根据《鬼太郎》改编的第二部真人电影《墓场鬼太郎（千年诅咒之歌）》也即将上映。鬼太郎也曾出现在红白机中，并在十余年后于PS2、GBA、PS三大平台上复活，正式掀起21世纪妖怪文化复苏的热潮。

《鬼太郎》勾画了一个“全景式”的妖怪群体。这个群体中不仅有历史悠久的日本传统妖怪（他们占全书的绝大多数），还有水木茂自己创作出来的妖怪，比如鼠男和呼子，他们都生活在水木茂创作这部作品时的日本。他们居住的妖怪横丁园是妖怪们的桃花源。它无所不在，但却又不在日本的任何地方。在妖怪横丁园中常常出现的妖怪，大多数是“宠物型”的，是对人没有什么危害的善良妖怪。像撒砂婆的房客“呼子”，是水木茂根据日本民间传说构想出来的。“呼子”最初只是布谷鸟鸣叫的声音，古代人根据布谷鸟“呼子—呼子—”的声音想象出了“山彦”和“呼子鸟”这两个妖怪，认为他们可以指引迷路的人们走出山林。在《鬼太郎》中，水木茂把“呼子”描绘成了只有一条腿和一只眼睛的妖怪，并根据传说中“呼子”的特点为他安排了一个“职业”——苍坊主的“指南针”，为迷路的苍坊主引路。其他的房客还有川獭（见图55）、唐伞、能够预言的人鱼等，也都是惹人喜爱的小妖怪。除此之外，还有年纪比较大的“子泣爷”和“小豆洗”等。“子泣爷”有时也被翻译成“爱哭鬼爷爷”“儿哭爷爷”，是四国山里的妖怪。如果你在山里看到一个老头在独自哭泣，觉得可怜想去安慰他，要去搀扶或者拥抱他一下，他就会一下子变得重如千钧，紧紧地缠着你不放。据说，这个爱搞恶作剧的怪老头的来源与姑获鸟有关。然而妖怪横丁园中的“子泣爷”却很有喜剧色彩，他经常被凶悍的撒砂婆欺负，还利用自己体重的优势对付前来捣乱的坏妖怪。“小豆洗”则是一位在妖怪横丁园里以做豆沙包为生的勤勤恳恳的老爷爷。不过，传说中的“小豆洗”却相当可怕，而且常常是以老婆婆的样子出现。水木茂在《图说日本的妖怪》和《幻想动物事典》中有对“小豆洗”的介绍。据说，日本乡下有一位怪婆婆，在不同的地方，人们对她的称呼也不一样，比如“洗红豆婆婆”“筛红豆婆婆”“磨红豆婆婆”或是“磨米婆婆”。她总是在河边刷啦刷啦地洗红豆，人们看不见她的长相，只能听见她洗豆的声音。因为从背影上看她很像是一位老婆婆，于是人们就用“婆婆”来称呼她了。她不

会故意害人，但有人曾为了看清她的相貌而不小心掉到河里去。在日本关东甲信越这个地方，流传着怪婆婆用筛子把人抓来吃掉的说法，还流传着一首怪婆婆喜欢唱的儿歌："豆子磨来磨去，磨成粉吃下去，把人抓来磨来磨去，磨成粉吃下去……"另外，四国一些地方的山上也有一种妖怪，会发出做米粉的声音，外表看起来像老爷爷，和"怪婆婆"的传说有很多相似之处。

《鬼太郎》里还出现了许多日本传统女妖。日本女妖，是日本妖怪文化里很独特且引人注目的群体。她们有的美丽哀怨，有的刚烈执拗，还有的凶狠残忍到令人发指的程度……其实，女妖们跟人世间的女子没有什么两样，幻想世界之所以吸引人，不是因为其"假"，恰恰是因为其"真"。幻想，本来就是在现实的基础上展开并揭露现世中的真理的。"在崩溃了的现实面前，展开来的不是别的，正是什么都有的幻想世界。"[①]幻想世界，不是和现实截然不同的另一个世界，它之所以"什么都有"，就是因为在这个世界上有我们熟悉的日常生活，有深深浸润着我们一生的情感，只是那里的生活比我们的生活多了些奇趣，就像是我们的梦，有时候让我们心醉神迷，有时候让我们大汗淋漓；那情感似乎也比我们经历过的更加浓烈和极端，现实世界中不可能做到的，在妖怪世界却可以发挥到极致。妖怪世界之所以吸引人，就是因为妖怪们其实和人类一样，只不过更加"性情"而已。现实世界在他们面前早已坍塌崩溃，然而他们何其有幸，能用自己的神力实现自己的愿望，也可以用自己的方式，使郁结于心的"岩浆"得以喷发。于是这个世界里有了桥姬[②]，有了雪女，有了清姬……

日本民间传说中的女神和女妖，与希腊神话中的女神、女妖有很大的不同。在希腊神话中，男性神和女性神有很明显的区别，分别具有各自的性别特征。然而我们却不能把日本的女神和女妖看成单纯的女性。河合隼雄在研究了大量日本民间传说后得出了结论："日本人的自我形象是通过女性形象来体现的。日本人的自我不是打退怪物之后赢得美人心的英雄，而是经历过忍耐和生存考验之后，转变成为非常积极的女性，为那些不了解宝物价值的男性充当智慧的明灯，这样的形象才是最适合日本人的自我形象。"[③] 因此，这些女妖们其实也是日本人的自喻。这一点，在我们理解日本女妖的形象时十分重要。

虽然有一些日本传统女妖在《鬼太郎》中并没有出现，但是，本书会把女妖中的几

① 〔日〕青井汎：《宫崎骏的暗号》，〔日〕宋跃丽译，云南人民出版社 2006 年版，第 115 页。

② 日本语"桥姬"一词，除了特指桥头女神之外，还被用来指称江户时代站在桥边的私娼以及位于桥场附近的"茶屋"里的私娼，本书中的"桥姬"均指前者。

③ 〔日〕河合隼雄：《日本人的传说与心灵》，范作申译，北京三联书店 2007 年版，第 209 页。

个典型放在一起介绍一下，以便大家对日本女妖的整体面貌有个大致的了解。

1. 轱辘首

轱辘首（见图56）是妖怪横丁园中的居民之一。在《鬼太郎》中，轱辘首碌子小姐和人类发生了一段恋情，并为救出自己喜欢的鹫尾先生而不惜现出妖怪的原形。令人欣慰的是，鹫尾先生看到了她的原形后并没有被吓跑，还在电视上对回到妖怪横丁园的碌子说："我会伸长脖子等着你。"

然而在古代传说中，轱辘首们的境遇却没有这么好。轱辘首又名飞头蛮，是日本传说中的长颈妖怪。其实，这个妖怪并非日本土生土长的，而是最早现身于干宝的《搜神记》。这部中国著名的搜神集异的书中提到的"落头民"，就是这位长颈妖怪最初的形态。除此之外，据说三国时吴国将军朱恒的一个婢女，在每晚入睡之后头会离开身体，用耳朵作翅膀，从天窗或猫狗洞中飞走，天快亮时才飞回来。另外据说在秦朝时，南方有一个叫"飞头民"的部落，整个部落的人都可以让头飞起来。

随着时间的推移，轱辘首的形象也在不断发生变化。现在人们所说的轱辘首与《搜神记》中的"落头民"早已成了两种截然不同的妖怪。"落头民"被引入日本后逐渐变成了另一个妖怪——逆さ首（见图57），翻译过来就是"逆首"。"逆首"多为居心叵测的妖怪，而且有吐火的能力。他们在郊野开设很豪华的旅舍供路人休息，到了晚上头颅便会自动离开身体，飞到旅客休息的房间将其杀死吃掉。

也有人说，轱辘首和飞头蛮虽然都是长颈妖怪，但却不完全一样。轱辘首指的是脖子伸长以后，头连着脖子一起飞出去的长颈妖怪。它的头就像人们在井边打水时用的轱辘一样，可以伸缩自如。而飞头蛮是那种脖子伸长之后，头可以脱离脖子飞到别的地方，到了早上再飞回来的妖怪。这两者的共同点在于，他们平时都过着普通人的生活，到了夜晚会化成妖怪的形态，游走于街巷屋舍之间。这种说法并不常见，在大多数人看来，轱辘首和飞头蛮只是同一个妖怪的两个名字。

日本和中国的长颈妖怪略有不同。在中国大多数传说中，长颈妖怪平时看起来和普通人没什么两样，可是一到夜里，等到人们都睡着了，他的头就会从窗口飞出去。但是日本的长颈妖怪只是脖子会伸长，头一般不会与身体彻底分离。然而从古至今，中日两国的妖怪传说你来我往，并在流传的过程中不断被增删修改，怎么可能泾渭分明？无论如何，这些故事中的共同场景大概应该是这样的：睡在床上的人，身体一动不动，头却连着脖子一溜烟从窗口飞走了，直到鸡鸣时分才又匆匆忙忙缩回来，与身体合而为一。然后那人揉揉眼醒来，披衣坐起，再伸伸懒腰、打打哈欠，跟正常人一样行动。更有意

思的是，他本人往往不记得前一个晚上的所见所闻、所触所感，真有点梦游的味道。而且，由于是被附体，所以有些人并不知道自己就是长颈妖怪，他们是在无意识的状态下受到控制和驱使，这也是很无奈的事。轱辘首在飞行的时候会捕食遇到的虫子，并用耳朵充当翅膀。在绝大多数传说中，轱辘首都是女性。其中的原因，大概和古代的女人无法随心所欲地自由行动有关吧。因此，有了“行动自由”的轱辘首最常做的事就是把脖子伸到自己喜欢的男子的住处，钻进他的卧房看他睡觉的模样。只是不知道万一那男子醒来，看到一个悬在半空中的人头会作何感想……而在不那么浪漫的传说中，轱辘首常常在晚上舔食行灯的灯油，并吸取人类或者其他生物的精气。

在为数不多的男性轱辘首的故事中，小泉八云的《色情鬼》[①]可谓绘声绘色。有一个名叫作助的男人，他喜欢的姑娘嫁给了别人。大概是因为所思之深，以至于每到晚上他都会变成轱辘首，把头伸到那位姑娘的窗外偷窥。不仅如此，渐渐地，他又开始偷窥别的女子，并逐步升级为色情狂加变态狂，专偷妇女的内衣和首饰，最后搅得全村人都不得安生，被村民们围剿射杀了。然而，这个轱辘首到了阴间也没有放过那位姑娘，诬告说是那位姑娘害死了他，姑娘不得不被召到阴间作证，不能再留在人间了。

轱辘首可以分为两类：一类可以控制自己的行为，另一类只能被别人控制。可以随自己的意念任意游走的轱辘首，据说会吸人血、杀害人类，甚至会五人群聚，集体行动，很是可怕。据说，由于这种妖怪的头部和身体经常分离，在脖子的地方，会缠绕着红色的丝线，所以有种说法是“脖子上缠红线的女人千万不能娶”，因为人们担心她有可能是长颈妖怪。至于在无意识状态下游荡的长颈妖怪，其实是很可怜的。如果到了早上，头可以顺利回到自己的身体，那么她还能存活；头若是回不来了，那么这个轱辘首就会死掉，再也不会醒来。

有这样一种说法：飞头蛮其实是被枭号附身的人类。枭号是一种鸟的灵魂，一般会附在喜欢捕鸟、吃鸟的人身上。被枭号附身的人，会在七天内变成一堆枯骨。也有人说，头部和身体分离，在天空中飞翔的长颈妖怪，是因为得了一种罕见的疾病，或是遗传了某种特殊的体质。有意思的是，具有相同特征的妖怪，不仅出现在日本和中国，在南美洲及波兰等国家也都有文献记载。[②]

喜欢在夜里四处游荡的，还有一种名叫“飞缘魔”（见图58）的女妖。“飞缘魔”美貌绝伦，然而这美貌却是让男子毙命的武器。在夜间行走的男子，如果遇到了“飞缘

---

① 《色情鬼》，见小泉八云的《怪谈》。

② 参考资料：《幻想动物事典》（新纪元社）。

魔”，一旦被其美色所迷惑，就会被汲取全部精血而气绝身亡。最后，“飞缘魔”还会取走他们的胫骨，其惨状如何？呵呵，各位自己想象去吧。

2. 桥姬

在日本，人们相信每座桥都有一位女神守护，这些守护女神被称为“桥姬”（见图59），其中最为著名的是“宇治桥姬”，人们说到桥姬，通常指的就是她。宇治桥建于公元646年，是日本现存的桥梁中历史最悠久的。

桥姬的形象，在不同的历史时期是不同的。在平安时代初期的传说中，宇治桥姬是一位夜夜翘首等待着恋人离宫八幡神的女神，她虽然身为女神，却也只能安分守己地等待。到了平安时代后期，桥姬的身份变成了守桥的平民女子。她因怀孕想吃裙带菜，于是让丈夫去伊势为她采摘，她的丈夫却不慎失足掉到了海里。从此以后，桥姬就过着孤独凄苦的日子，最后郁郁而终。镰仓时代的桥姬，形象又有了变化。据说，有一位被丈夫抛弃的女子，到贵船神社祈求神灵代她向移情别恋的丈夫复仇。神社中有一位神官，看到她满腔怨愤的样子就告诉她：“你将头发绑成五只角，头戴三脚铁环，三脚点火，脸涂红丹，身穿红衣，怒形于色，前往南方。以此姿浸于宇治川三七二十一日，即能如愿。”这位女子早已妒火中烧，听到能够惩罚负心人，岂有不从之理？果然，她浸入宇治川祷告之后，在一个满月的夜晚变成了吓人的女鬼。然后，她如愿以偿地杀死了负心人和他的新欢。此时的桥姬，已经不再是只会无可奈何、凄凄哀哀地等待的弱女子了。再到后来，人们认为那些投水而死的痴情女子的怨气会化成桥姬，并把从桥上经过的男子拉到水中。

说到桥姬，我不禁想起中国的女妖们。从古至今，中国不乏因爱而死的女子，光是《聊斋志异》中的女狐、女鬼就情态各异。然而无论是化为轻烟的吴王的小女儿紫玉，或是因恨而变为厉鬼的霍小玉，还是几经命运的周折而终于与爱人相守的狐女红玉，她们虽然都有独特的性情，却始终是独自经历着命运的际遇离合，和别的鬼狐仙妖互不干涉。桥姬却不同，她是一个群体，是由一些痴情女子的怨气聚拢而成的。女子由于痴爱别人又不能和心爱的人在一起，就从桥上跳到水中自杀。如果晚上有男子过桥，桥姬就会出现，把他们引到水中溺死；如果有女子过桥，也会被强行拉入水中——这怨气实在是不小。据说在日本，女子是不能轻易自杀的，要自杀也只能投河自杀，所以桥姬实在是很可怜的，她们走投无路，才做出这种极端的事来。

3. 道成寺钟

在日本，绘卷《道成寺缘起》可谓是一件国宝。这幅完成于应永三十四年（1427年）的画作长40米，分上下两卷。绘卷的主人公被称为“僧”“女”，讲的是僧人安珍和爱慕他的女子清姬（见图60）的故事。

清姬的传说，最早见于佛经，由散播佛教经义的人讲给香客听。在绘卷《道成寺缘起》、物语文学《今昔物语》、能乐《道成寺》中，主人公都没有特别的名字，只是以“僧”“女”来称呼。后来，这个传说渐渐流入民间，并被改编为净琉璃，主人公才有了自己的名字：安珍、清姬。

据说，古时候有个叫清姬的女子，爱上了每年都要去熊野参拜菩萨的僧人安珍。古往今来，女子爱上僧人，往往没有什么好结果。一片痴情常常只能被冷水浇灭，相依相守的愿望也只能成为镜花水月。安珍是一个虔诚的僧人，他没有接受清姬的柔情蜜意，继续前往熊野。无法释怀的清姬千里迢迢追寻安珍而去，一路历经千辛万苦。清姬追到安珍时，早已憔悴得不成人形，形容难辨。安珍看到人不像人、鬼不像鬼的清姬，吓得拔腿就跑。清姬好不容易才追上了自己苦苦思恋的安珍，怎会轻易放弃？而安珍抢先一步渡过了日高河，清姬追来时已经没船了，急火攻心的清姬发疯一般地跳进河里，奇迹出现了，她变成了一条大蛇，飞快地游到了对岸。此时，失魂落魄的安珍已经跑进了日高河旁的日高寺，被寺庙里的和尚藏在了一口大钟里。变成大蛇的清姬一路吐火，也跟着追了进来。很快，她就知道安珍在钟里藏着，于是用身体结结实实地把钟缠了七层。大钟坚固无比，清姬无计可施，然而执拗如她，又岂能就此放弃？于是她口吐烈焰，把自己和钟里的安珍都烧成了灰烬。和心爱的人不能同生，那就同死。或许在很多人心里都有过一点点这样的想法，但是也只有在另一个世界中，才能被演绎得如此淋漓尽致。这个传说之所以流传如此久远，也许是因为它传神地表达出了陷入苦恋的人的心理吧！在日高河边化身为蛇的清姬，虽然令人感到十分恐怖，但谁能不被她的执着所震撼呢？如今，每年大约有30万人前去道成寺参拜，这也算是对清姬的一种祭奠吧。

川本喜八郎的偶动画《道成寺》，讲的就是安珍和清姬的故事。这部动画片把安珍的无奈和为难、清姬的坚决和执拗表现得十分细腻。另外，清姬发现安珍已经悄悄上路时的震惊和近乎疯狂的心态也被表现得入木三分；清姬一路狂奔，渐渐从如花似玉的少女变得面色青黑、披头散发的过程也被呈现了出来，并借由路人的表情和神态衬托出清姬的心急如焚。清姬在日高河边遇到安珍时凄厉的表情和急切的呼号令人痛心，变成蛇的清姬缠绕着大钟时的依恋也令人动容。绝望的爱情让人发疯，感情越是炽烈，造成的伤害就越大，这在清姬的传说中表现到了极致。川本喜八郎的动画，从能、歌舞伎和木偶净琉璃等传统艺术中吸取了不少养分。人物造型与服装、舞台布局和道具设

置、灯光与色彩的运用都具有戏剧特色。

4. 鬼女红叶

鬼女红叶（见图61）又叫户隐鬼女，在日本有很高的知名度。日本人把秋天在野外山上观赏红叶的活动叫“红叶狩”。以前，这是一个上至宫廷下至庶民都很看重的活动。传说中，红叶是枫鬼的血染红的，因此，人们在观赏红叶的时候，无法长久凝视，只能远远眺望。

传说很久以前，鬼女红叶附在一个名叫吴叶的贵族女孩身上。吴叶长大后出落得十分漂亮，嫁给了源经基当小妾。 然而这时候，在吴叶体内潜伏已久的那股妖力开始苏醒、爆发，源经家中晚上老是闹鬼。不久之后，源经家的长子发现了闹鬼的缘由，于是鬼女红叶被赶了出去。可是她并不肯善罢甘休，在户隐这个地方集结了一群妖怪，伺机报仇。然而妖怪的命运在各国都差不多，最后一般都是正义获胜，妖怪退隐。鬼女红叶最终被天皇派来的杀鬼能手平维茂涌的降魔利剑所杀。然而有趣的事情发生了，决心报仇的鬼女红叶转世为男人，名为织田信长。

河合隼雄在研究日本传说中的女性形象时发现，与西方民间故事中男性和女性性格截然分开的“两分法”不同，日本传说中的女性并不是仅仅代表女人，而是具有日本的男性和女性共同的心理。他说：“世界上再也没有比日本人更喜欢用女性形象表达自我的了。日本的社会制度是一个极端强权的父权制度，这使人们在许多时候不得不放弃所谓的女性视角。但是对民间故事而言，因为它具有心理补偿的作用，所以它便成为‘巾帼’们自由活跃的载体。”[①]这样一来，日本传说中的女性，并不像西方民间故事中的女性那样与男人的性格完全不同，而是呈现出一种复杂的状态：“有时候她会非常积极，有时候她的热情甚至像太阳一样炽热。在明确了日本人的自我是以女性作为表征以后，就很有必要进一步观察这种女性的性格，她们会做出怎样的行为。”[②]在鬼女红叶的故事中，可以明显地看出这种倾向。她可以在两个性别间自由地转化，正说明了她所代表的精神是整个日本民族形象的象征。

日本的女妖们敢爱敢恨，而且正是“恨”这种强烈的感情使得这些女妖血肉丰满，性情激烈，呼之欲出。因为“恨”，她们才不惜一切代价去报仇，去反抗。日本女性

---

① 〔日〕河合隼雄：《日本人的传说与心灵》，范作申译，三联书店 2007 年版，第 32 页。

② 同上，第 32 页。

的地位很低，在现实中满足不了的愿望，抒发不出的怨气，都在民间传说中表达出来了。这些痴人，因为无法化解心中的纠结，又无法瓦全于人世，终于在另一个世界中找到了一席之地，或淋漓尽致或无可奈何地游荡于苍茫天地之间。

5. 般若

作为妖怪的般若（见图62），和佛教《般若波罗蜜多心经》里的“般若”不是一回事。佛教中的“般若”是指“佛的智慧”，而这里则是一个女鬼的面部，表示的是“愤怒之相”。般若是日本传说中的一种怨灵，据说是因女人强烈的嫉妒和怨念而形成的恶灵。所以，使般若的面孔扭曲的愤怒，其实应该是一种难以排遣的嫉恨吧。般若的头上长着两只犄角，而且心中的怨念越是强烈，犄角就越大。般若是一种专喜欢抢小孩吃的女鬼，住在深山中，每到半夜就去吃人，还会发出令人毛骨悚然的笑声。

在被誉为“日本文学的最高杰作”的《源氏物语》中，就有对怨灵般若的出色描写。《源氏物语》的主人公光源，是一位地位尊贵及天、外貌皎洁如月的贵族。他一生爱过很多女子，这种过于广博的爱，给他所爱的女子带来的伤害是不难想象的。六条御息所，就是这些可怜的女子中的一个。她本是已故皇太子的遗孀，貌美位尊，高雅贤明。皇太子死后，她一心想要贞节恭谨地度过余生，然而光源热烈的追求终于使她越过了自我约束的界限。在她全心全意地爱上光源之后，光源却感到她的尊贵与矜持让他十分拘谨、不自在，因此很快就对她冷淡了下来。六条御息所一方面对自己道德的堕落十分自责，另一方面又怨恨光源的始乱终弃，再加上不绝于耳的有关光源新恋情的传闻，郁结的情感终于变成了一种强烈的嫉妒和愤恨，使她的灵魂离开了肉体，开始为自己的遭遇而展开疯狂的报复。也许女人的嫉妒之心，根本就是毫无理智的吧！光源是她深爱的人，即使她所有的痛苦都是由他造成的，她也不忍心伤害他。她报仇的对象，都是那些被光源追求的无辜的女子。她的灵魂前后共作了四次孽，光源的恋人夕颜和正妻葵姬被她所杀。在六条御息所的肉体死去之后，她的灵魂仍附体在光源的情人身上，并最终造成了源氏的妻子紫姬之死。她的灵魂被嫉妒的烈火焚烧，变成了执妄的怨灵般若。

般若这个妖怪，似乎是在表达这样一个道理：人们的心中都有阴暗的一面，只是我们平时都在用理性控制着内心阴暗的冲动。然而越是道德高尚的人，内心的阴暗面就越是不能轻易地暴露，因此就很难得到适当的缓解。人们总要为自己愈积愈深的阴暗心理找到出口，一旦脱离理性的制约，就会做出与平时截然相反的疯狂举动。《源氏物语》中的六条御息所就是这样——正是由于她先前恪守着贞节、贤淑的道德信条，她才更难原谅自己的堕落，也正是因为她的矜持和自尊使她无法对光源吐露心中的怨

愤，她的怨念才更加强烈，最后，六条御息所终于冲破了理性的抑制，变成了凶残狂暴的厉鬼。人人心中皆有般若，不同的恐怕只是执妄的程度吧。妖怪们只不过是比我们更极端地将人间惨剧演到极致罢了。想想看，当屠刀挥向手无寸铁的人们时，人和妖怪又有什么区别呢？而那些甘愿为爱人献出生命的妖怪，又有哪一点不如人类呢？

6. 骨女

水木茂在《世界妖怪事典》中说："骷髅张嘴说话并攻击人类的故事一直不少，像日本就有'骷髅魔'、'骨女'（见图63）、'狂骨'等妖怪，连《平家物语》中也出现过有关骸骨的奇谈。"[①]这里所说的骨女，其实就是女人死后留下的骸骨，和中国人熟知的《聊斋志异》里的"画皮鬼"大同小异。骨女其实是很可怜的妖怪，是被人侮辱、欺负的女子含恨而死后化成的厉鬼。骨女生前往往经历过刻骨铭心的恋爱和令人愤恨无比的背叛，她们报复的对象也是世间品行不端的男子。由于只剩下一副白骨，所以骨女只好用人皮来把自己伪装成美女。被骨女迷住的男子结果往往很惨，《聊斋志异》中的名篇《画皮》，就描绘了女鬼把秀才的心掏出来的情景。

7. 高女

顾名思义，高女是一位个子超越普通人的女妖，而且超出很多，是正常人身高的3倍。她的下半身还和轱辘首的脖子相似，而且可以伸展得更长。高女生前只是一位个子很高的普通女子。然而过犹不及，这样的身材对高女来说并不是什么好事，反而给她带来无尽的烦恼——也许自古以来就没有人愿意娶一位比自己高很多的妻子。再加上高女相貌丑陋，五官不全，头顶还长满了烂疮，更使她不被人理睬。她整天闷闷不乐，最后终于投海自杀。生前的怨念使她的灵魂难以安息，变成了凶狠残暴的妖怪高女。她把所有怨气都发泄到生前对自己不屑一顾的男人身上，常常化成美女在深夜引诱男子上钩并吸取其精气。此外，年轻美貌的女子有时也会成为高女泄愤的对象而被她无端杀害。鸟山石燕的《百鬼夜行绘卷》中的"高女"，嘴巴几乎裂到耳边，身长惊人，宛如幽灵。

8. 裂口女

裂口女（见图64）又称口裂女，也叫座敷女，在日本也是家喻户晓的妖怪。她有一张大得惊人的嘴巴，嘴角直到耳部，牙齿很恐怖地露在外面。江户时代就有了关于裂口女

---

① 〔日〕水木茂：《世界妖怪事典》，吴佩俞译，台湾晨星出版有限公司2004年版，第100页。

的传说，据说她是由狐狸幻化而成的妖怪，因此嘴能裂得很大。为了掩盖自己的真实相貌，裂口女平时总是用围巾、口罩之类的东西遮住嘴巴，只有在出去作恶时才亮出大嘴。裂口女的作恶方式也跟“嘴巴”有关，她会将别人的嘴巴撕裂或者用针缝起来，最后再把人杀掉。

日本的妖怪通常都有十分惨痛的经历，裂口女也是如此。关于她的身世，有一种说法是：一位女子对自己的相貌不满，因此去做整容手术。不幸在手术过程中医生误将她的嘴巴撕裂，无法复原。去做整容手术的人，本来就对外貌十分重视，岂能忍受这样的结果？女子在极度的绝望和恼怒中杀死了给她做手术的医生，不久之后又在绝望和负罪中跳楼自杀。她死后仍然怨念深重，无法释然，最后终于变成了主要以女学生为目标的女妖，女妖会在女学生放学时趁其不备下手。漫画《地狱老师》中讲到了裂口女的作恶手段：戴着口罩的裂口女问放学的学生自己漂不漂亮，如果被问到的孩子回答“是”，她就会摘掉口罩再问一次；而如果对方说不漂亮或者被吓呆那就死定了，下场常常是暴尸荒野。对付裂口女的办法其实非常简单——给她一颗椰子糖就能幸免于难。另外，据说在自己头发上涂上发蜡也能避开裂口女，这是因为被她杀掉的整容医生当时涂了发蜡，所以后来裂口女见到涂了发蜡的人就会十分歉疚，默默离开。

在另一个传说中，一位刚生下一个女孩的母亲整容失败后，每次抱起孩子时孩子都会被吓哭，于是她不得不把自己的女儿交给别人抚养。她找到一对不能生育的夫妇，觉得没有孩子的人家应该会好好照顾自己的女儿，就把孩子放在他们家门口，并打算再去整容，等自己相貌变得不那么吓人的时候再来接女儿。然而此后许多年中，她每次去整容嘴巴的裂口却反而越来越大，使她越来越不敢见人。在那些年里她常常去偷偷看望女儿，有一次她忽然发现那户人家搬走了，绝望的裂口女痛哭起来，这下子不得了，本来就已经很大的嘴巴几乎裂到了耳根，再也无法复原了。从此她就变成了裂口女妖，并在每个她所知道的学校寻觅自己的女儿。每当看到和自己女儿差不多大的女生时，她就觉得那是自己的孩子，会想尽办法把她捉走。过于强烈的母爱有时候会使人做出难以理解的事来。裂口女担心被捉回来的女孩将来会变得和自己一样丑陋可怕，干脆把这些女孩的嘴先割到耳根，然后用针线再把她们的嘴巴严严实实地缝起来。结果可以想象，这些女孩通常会因此而死掉，于是又会有别的女生遭遇同样的事情……

裂口女并不是日本传统的妖怪，但有人认为她是从专门吓唬并杀害小孩的女妖阿岩发展变化而来的。关于裂口女的漫画作品有犬木加奈子的《裂口女传说》、望月峰太郎的《座敷女》，这两部漫画还引起了不小的恐慌，致使女生们不敢独自放学回家，以至于在作者出版续作时受到家长和校方的抵制……在20世纪80年代的“都市怪谈”中，

裂口女的传说几乎是流传最广的，也是社会影响最大的。

9. 毛倡妓

毛倡妓是一个并不闻名却相当独特的妖怪。她活着的时候是一位佛教住持的私生女。为了自己的“清誉”，住持在她很小的时候就把她送去做了艺妓。可她的外貌并不漂亮，一直遭到人们的冷落，度日如年，于是她在15岁的时候自杀了。死后，她仍然无法原谅抛弃自己的父母，并迁怒于人间所有抛弃亲生骨肉的父母。不过，可能是由于从小就处于弱势的缘故，毛倡妓并不会杀人，只是躲在窗外偷偷地看着遗弃子女的人们。然而这对于心中有鬼的人们来说，也是够毛骨悚然的了。

10. 络新妇

络新妇（见图65）是一种很危险的蜘蛛妖。据说，络新妇风华绝代，美艳无比。说到蜘蛛幻化成美女危害人间，很多人都会想起《西游记》中的“盘丝洞”。这络新妇和那些想吃唐僧肉的蜘蛛女确实大同小异，虽然已成妖但还脱离不了蜘蛛的本性，会用坚韧无比的蜘蛛网缚住被诱惑的男子，并在3日之后的子时取走他们的头颅吃掉。而且络新妇还很怕火，这也是蜘蛛的本性使然吧！

据说，络新妇在世为人的时候，是镰仓时代一个领主的侍女。她与别人有了恋情，领主发现了以后勃然大怒，对她用了十分恶毒的酷刑：把她扔进一个装满毒蜘蛛的箱子里处死。此后，侍女的怨灵便化成了专门勾引年轻男子并取其性命的妖怪。

在鸟山石燕的笔下，化为人形的络新妇用丝缠住的不是人，而是几只甲虫，看起来与真正的蜘蛛的习性大同小异。有意思的是，在生物学上，“络新妇”是蜘蛛的一个类别。有一种名为“斑络新妇”的剧毒蜘蛛，色彩艳丽，胸部有黄色的亮点，尾巴是明艳的鲜红色，体型娇小却非常危险，所产生的剧毒能置人于死地。不仅如此，它身体上的颜色和花纹还能够随着环境的变化而变化，因此有很大的隐蔽性。这些特点，使这种蜘蛛与妖怪络新妇多了几分相似之处。自然界中的蜘蛛本身就具有神秘感，让人难以捉摸，恐怕这就是蜘蛛“化身妖怪”的基础。

除了络新妇之外，日本还有一些其他关于蜘蛛的禁忌和传说。在日本有这样一种说法：早上看见蜘蛛预示着今天有客人来访，而晚上看见蜘蛛则表示今晚将会有“梁上君子”光顾。另外，被蛛丝缠住的人，据说会在不久之后被蜘蛛拉走。《贤渊的传说》就记载了一只蜘蛛想要拉走贤渊结果被识破的故事。一天，去高野参拜的贤渊在路边休息，

忽然发现有一只小蜘蛛爬上了自己的脚，吐出细丝之后又悄悄离开了。蜘蛛的动作很轻微，一般人根本发现不了。但贤渊是个十分敏锐的贤人，蜘蛛的诡计自然瞒不了他，于是他在蜘蛛走后轻轻取下蛛丝，挂在身边的草丛上。结果到了当天夜里，粘了蛛丝的草地被一股大得惊人的力量一下子卷入了河中，贤渊逃得一劫，平安无事。

另外，生活在山里的土蜘蛛，也是非常厉害的蜘蛛妖。它体型巨大，性情暴戾，长着锐利的獠牙和钢针一般的毛，八只脚像刚磨过的刀子一样锋利。被它用蛛丝缠住并带回洞中的人只有死路一条。

11. 青女房

青女房（见图66）又名青女坊，常常在京都附近活动，手拿一面镜子出现在幽暗的旧屋子里并夺走来访者的性命，是比较危险的妖怪。鸟山石燕《今昔画图续百鬼》中的青女房孤寂地坐在空房中，手中的镜子里映出一张满口黑牙的狰狞面孔，显得十分憔悴悲戚，一看便知又是一个苦命的女妖。

青女房的身世可怜可叹。早先，她曾是宫里的一名权位不低的女官。在她入宫之前已经和恋人定下婚约，一心想要等着合适的时机嫁作人妇，安安稳稳地过日子。可当她终于能够离开皇宫，满怀欣喜地回去寻找恋人的时候，却发现男子昔日的住所早已人去楼空——那男子已经娶了别人，另居他处了。可是她还是不死心，相信有朝一日恋人一定会回来，就在空荡荡的屋子里住了下来。

在日本历史上的很长一段时期，已婚女子要把牙齿染黑。一直做着新娘梦的青女房也把自己的牙齿染黑了，并时时对镜梳妆、翘首期盼。在不断的期望和失望中，她心底的积怨越来越深，终于变成了一个杀人不眨眼的妖怪。每当有人来到她的住所，她都要对着镜子梳妆打扮并偷偷从镜中窥视对方，看是不是从前的恋人，一旦发现不是就把对方杀掉。

青女房的传说渐渐传开以后产生了一种说法：那些身在宫中却已为人妻的女官，在她们离开皇宫后都有可能成为杀人女妖青女房。这种说法，或许是在表达宫中生活对人的折磨和异化。

12. 雨女

雨天，一位女子站在雨中。这时候，如果有男子向她微笑，示意与她共用一把伞的话，那她就会永远跟着他。此后，这个男子就会一直生活在潮湿的环境中，哪怕外面是晴空万里，他也丝毫得不到阳光的恩惠。普通人怎能抵挡得了这么重的湿气呢？所以不

久之后那男子就会死去。据说，雨女的来源和中国的巫山女神有关。这位女神早上化成云，到了晚上则变成雨。

13. 齿黑

齿黑（见图67）是妖怪横丁园里的居民。在《鬼太郎》中，她在小镇的浴室里工作，喜欢不停地哈哈大笑。这个妖怪的出现显然和日本女人染黑牙齿的风俗有关。在古代日本，已婚的女子要染黑牙齿。但是如果未婚的女子将牙齿染黑了，就会影响出嫁。齿黑就是由涂过牙齿无法出嫁的女子的怨灵变成的妖怪，她一般不会伤害人，但是却会妨碍女子出嫁。

女妖，其实只是《鬼太郎》中所涉及的妖怪的一部分。除了她们之外，《鬼太郎》中还有许多形形色色的妖怪，比如这部漫画的主角之一、水木茂自己创作出来的角色鼠男。也许用老鼠来表现自私自利又良心未泯的性格，是创作者们的偏好。美国长篇童话《时代广场的蟋蟀》[①]和《夏洛特的网》[②]中也有两只与鼠男性格相似的老鼠。鼠男外表肮脏邋遢，常常给鬼太郎捣乱，甚至见利忘义、出卖朋友，但他也有善良的一面，能在关键时刻挺身而出。第五季《咯咯咯的鬼太郎》第47集中，当鬼太郎接受地狱审判时，鼠男在最后关头帮助鬼太郎揭露了百百爷的诬陷。从第41集《打倒鬼太郎！鼠男大反击》中也可以看出，鼠男并没有坏到极点，因为他还相信爱，总的来说，还是个单纯的人。他的坏，是让人能一眼看出来的，他的目的也很明显，不外乎是钱和利益。在对待一些弱小、孤独的妖怪时，他往往流露出同情和怜悯，比如在《奥柏柏沼泽的妖怪川獭》中对川獭的宽容。第38集《鼠男做爸爸》是专门表现鼠男心底的温情和勇气的一集。一直不招人喜欢的鼠男，被偶尔捡到的孩子的依恋和喜爱感动，开始尽心地照顾孩子，并在孩子的父亲见越入道来夺取孩子时，指责他不顾孩子的安危，只管蛮横地与人类开战，不是一个称职的父亲。被他指责后见越入道才意识到自己的错误。因此，鼠男虽然有很多缺点，仍然赢得了很多人的喜爱。

《鬼太郎》这部漫画作品之所以经久不衰，并不仅仅是因为它以妖怪为主角，还因为水木茂在讲述妖怪故事的同时鲜明地表达出了自己的思想。水木茂并不像有些漫画家和导演那样把妖怪当作哗众取宠的噱头，而是真的用画笔赋予妖怪以生命，并将对妖怪文化的思索不落痕迹地融入自己创造的妖怪横丁园里，使它浸润在哲学的灵

---

① 〔美〕乔治·塞尔登（George Selden）：*The Cricket in Times Square*。书里的老鼠名叫塔克。

② 〔美〕E. B. 怀特（E·B White）：*Charlotte' s Web*。书里的老鼠名叫坦普尔顿。

光之中。

三、水木茂作品中的妖怪文化哲学

水木茂的作品中有许多值得人深思的东西。其实这些并不全是水木茂的独创，而是本来就包含在日本妖怪文化之中的。比如说，一些妖怪的习性和特征本身就很耐人寻味。2007年摄制的《咯咯咯的鬼太郎》第38集中出现的见越入道是一个由来已久的妖怪。在电视剧版里，这个妖怪额头上有一只眼睛[①]，只要这只眼睛看到比他大的东西，就会嫉恨对方并变得比对方还要大。他就这样越长越高，到最后会变得力大无穷，食量惊人，快步如飞，还会对别人造成很大的伤害。这一集中的见越入道，因为人类在他住的大山里修路，破坏了他生活的安宁，就开始无所顾忌地对人类展开报复，连自己孩子的安全也不管不顾了。想想看，类似见越入道的人，在我们生活中真的是很常见。人们在嫉恨之心的驱使下常常抛弃许多重要的东西，一味盲目地追逐一个海市蜃楼般的目标，最终才发现它其实并不值得追逐。见越入道最终在鼠男的指责中悔恨交加，在承认了错误之后，身材缩小到了常人的样子。只有谦逊的态度和对自己的清醒认识才能对抗自我膨胀，平平和和地过日子，这或许就是见越入道这个妖怪所包含的哲学意义。

作为“妖怪学”复兴的领军人物，水木茂显然对妖怪文化有很深的怀恋，也对现代文明有很深刻的审视和批判。《鬼太郎》中常常有因人类的肆意妄为侵扰了妖怪，而妖怪在复活之后给人类世界带来灾难的情节。比如，《水虎》讲的是人类的孩子把被封印的水虎唤醒，结果造成了多起儿童失踪案件的故事。在《猫女的东京妖怪观光》中，人类将天然的海域填平，建造了巨大的购物商城，压住了在海里沉睡的赤，差点造成无法预计的灾难。《牛鬼复活》中的牛鬼，本来在几百年前已经被守护海岛的卡鲁拉大人封印了起来，但是到了现代又被贪图利益的人解除了封印，牛鬼又重新作威作福。耐人寻味的是，牛鬼的食物是人类的恐惧心理。牛鬼用丝捆住人之后，就会尽情地吸食人类内心的恐惧。人类无论能制造出怎样的庞然大物，终究还是难逃内心的软弱。《妖怪小镇的地狱流》描述了一些品行恶劣的人的无耻行径。鼠男把一伙亡命徒领到了妖怪小镇里，他们胡作非为，到处侵扰居民。用撒砂婆的话说：“不错，我们是妖怪，不过你比我们看上去更像怪物。”人类有时候真的比妖怪更加可怕。

---

① 见越入道的这只眼睛是在这部动画片里才出现的，在鸟山石燕的《画图百鬼夜行》和水木茂的《日本妖怪大全》中见越入道的额头上是没有眼睛的。

在《被封禁的海岬》中捉走人类小孩的矶女其实也并不是凶恶的妖怪，只是因为孩子们触犯了禁忌。现在的人类不重视传统，不再像以前那样对孩子讲传说和古训，孩子也就不知道要遵守那些古老的禁忌。在以前，日本人从小就被告诫远离被封禁的海滨，否则就有可能被矶女之类的海妖捉走。但是到了现代，这些古训就被遗忘了。水木茂认为："以前的古训肯定是有其道理的。"传说无论怎样离奇，其中包含的道理都是真实的。人类不遵守和妖怪的约定而惹得矶女发怒虽然并非确有其事，但人类肆无忌惮地向自然索取并因此遭到自然的报复，却是毫无疑问的事实。

但是，水木茂并非无视时代的发展，一味强调"复古"。他在《鬼太郎》中塑造了一个顽固的"复古派"——毛羽毛现。毛羽毛现是太古时代的妖怪，喜欢到处闲逛，偶尔会给不注意卫生的人带来疾病，对人类并没有太大的危害。然而他在四处寻找定居点的时候，受到现代人类世界的污染，得了很重的病，因此十分痛恨现代文明。他对眼球老爹说："我们这类人，迟早都要回到太古年代去。过去的水流和空气都很适于居住。"在妖怪横丁园闲逛的时候，毛羽毛现看到那里的建筑后大发脾气："妖怪和人类一样，建造了这样混乱的城镇，盖起了可笑的建筑，还想让汽车行驶。妖怪就应当如同太古时代一般，居住在自然的环境下。"他认为妖怪横丁园中的妖怪们正在毁灭文明，并称他们为"堕落分子"。于是，毛羽毛现用自己的法力制造了一个"太古时代"，还把镇上的妖怪们都变成了恐龙的模样，鬼太郎为了救猫女也变成了恐龙。毛羽毛现以为自己在创造"理想中的世界"，说是要让妖怪们体验一下完美的"太古文明"。对于这样偏执的妖怪，水木茂显然是不赞同的。最后，眼球老爹请出了妖怪界有名的制药大师、与世无争的井仙人来对抗顽固的毛羽毛现，终于使妖怪小镇恢复了原来的模样。

科技发展使妖怪的生存面临危机，不仅仅表现在对妖怪居住地的侵略上。有时候，由于科技的力量取代了"妖力"，妖怪就没有了用武之地。在《黄泉七使者》这一集中出现的呼子是个法力微小的普通妖怪，他只有招呼大家的能力。自古以来，他都勤勤恳恳、尽己所能地工作，给迷路的神、妖怪和人引路，虽然法力有限，也是别人无法代替的。但是到了现代，人类有了手机等高科技物品，就不需要呼子了。在呼子看来，现代的人类真的很像是妖怪，在人类生活中出现的那些事物，原本是妖怪才有的法术，什么手机啊、电脑啊，摁摁按钮、敲敲键盘，就什么都有了。因此，无法实现自己价值的妖怪们连谋生都成了问题。

何况，妖怪需要的不仅仅是一个安宁的栖息地。因为妖怪和人类一样有感情，他们也需要关心和交流，害怕孤独寂寞。据水木茂描述，在妖怪的黄金年代——平安时代，人和妖怪既互相尊重又有情感上的交流。特别是对宠物型的妖怪，人们有一种由衷

的喜爱。那些日久成精的锅子、草鞋、伞等妖怪，仍被人们看作自己家庭的成员。到了现代，人类夺走的不光是妖怪的家园，还收回了对妖怪曾经投入的情感。由于不再相信妖怪的存在，与妖怪之间的交流便无从谈起。《奥柏柏沼泽的妖怪川獭》就描述了渴望跟人类交朋友的川獭和一目入道在希望破灭之后巨大的失落感，以及在失落和愤怒的驱使下对人类的报复。自古以来，川獭一直生活在水沼里，喜欢吃鱼，喜欢恶作剧，和周围的人们友好地相处。到了现代，人们和妖怪越来越疏远，川獭的朋友越来越少。感情的缺失不仅对人类来说难以忍受，也会让妖怪做出极端的事情来。人类对妖怪的疏远和敌意只会使妖怪变得凶残，丧失理智，自暴自弃，最终再把怒火发泄到人类身上。

综观日本妖怪的产生，有很大一部分是因怨念凝结所致。不仅人类会由于无法排遣生前的怨恨而变成妖怪，由物品和器具变成的妖怪也各有自己的委屈和苦衷。《怪物宅邸》中的妖怪草鞋想不通的是：人类能走路多亏了鞋子。既然如此，为什么人类不好好珍惜鞋子呢？鞋子总是被踩在脚下，天天闻着臭脚的味道，还总是被踩坏，然后被理所当然地扔掉。鞋子明明在保护着人类的脚，却得到这样不公平的待遇。正是因为怀着这样的委屈和怨恨，妖怪草鞋才决定报复人类。其实，妖怪草鞋是很容易满足的，只是想得到人类的珍惜和公正的待遇。当听到鬼太郎说完感谢鞋子的话之后就痛哭流涕："鞋子本来就是让人穿的。虽然又臭又疼，可没有人穿的话还是会很寂寞。"

看《鬼太郎》时不仅能感受到水木茂对妖怪的理解和同情，还能够清楚地体会到他对妖怪的喜爱和推崇。《鬼太郎》中常常会有类似的话："人类的文明多少有点靠近妖怪了，但还差很多。"同时还有对即将逝去的妖怪文明的惋惜。水木茂把这种惋惜通过对鬼太郎的塑造表达了出来。鬼太郎并不是普通的妖怪，而是幽灵族唯一幸存的后裔。在人类诞生以前，幽灵族在地面上生活，人类的出现扰乱了幽灵自由自在的生活状态。随着人类的迅速繁衍，幽灵族的生活被彻底破坏。他们被迫住进了森林，然而人类却并没有停止对自然的索取。在人类对自然的大肆开发面前，幽灵族和别的妖怪一样节节败退。当森林的安宁也被驱散后，幽灵族又不得不住进洞穴，他们原来的生活和饮食习惯也被迫改变，在洞穴里以蚯蚓、蝼蛄为食。尽管如此，还是有很多幽灵被饿死，剩下的幽灵只能趁夜深人静时跑出洞穴抓虫子吃。恶劣的生活环境使他们的外貌也变得越来越丑陋，再加上他们喜欢吃虫子、青蛙的眼珠之类的东西，幽灵族成了受人嫌恶的可怜种族。在世的幽灵越来越少，鬼太郎的父母是他们那一族最后的幸存者。为了生存，鬼太郎的父母从人迹罕至的深山来到了城市，却不幸得了重病。为了存钱治病，他们开始卖血。然而8个月后，鬼太郎的父母还是悲惨地死去了。三天以后，鬼太郎出生在墓穴里，因此被称为"墓场鬼太郎"。

眼球老爹（即目玉，见图68）的出现，则代表了幽灵族与人类别无二致的舐犊之情。水木茂说，蜥蜴的尾巴断了还可以再生，幽灵族大概也具有不可思议的生命力吧，或者是身为父亲一心想要保护自己种族的这份信念，凝聚成了一种力量，并全部灌注在死去的父亲的一颗眼珠上，使眼珠复活，一心一意看护自己的孩子，保护他平平安安地成长。鬼太郎虽然在人类世界和妖怪界都赫赫有名，但是也常常要面对妖怪的指责："身为妖怪，却在为人类做事，真是堕落！"但是他在指责面前却不为所动，因为他知道人类的行为虽然有很多不妥之处，但人类并非不可救药，更何况并不是每个人都是如此。而妖怪的报复却不问青红皂白，而且报复的对象还常常是弱小群体和孩子们，报复的手段也相当凶狠，常常造成致命的伤害。所以，每当人们遭到妖怪的危害时，他就会挺身而出。

《鬼太郎》中浸润着古朴的哲理和思想。比如说，《白山怪》是在提醒人们要踏踏实实、勤勤恳恳地努力，不能贪图省力。图谋不轨的白山怪承诺能够帮助人们实现梦想，其实是在利用人们好逸恶劳的心理为自己牟利。鬼太郎告诫人们：不努力却想实现愿望，必然要付出相应的代价。《古城里发光的黑眼》中的目目连，是能够监督人类行为的妖怪。如果有人做了亏心事，那么他的行为就会被目目连看到，然后被目目连夺走眼睛，变成自己的一部分。这个妖怪之所以被称为目目连，据说是因为它的形态是一大片连接排列的眼睛，常常在房屋的推拉门、地板或是墙壁上出现。在下雨的夜晚，尤其容易出现这样的情景。鸟山石燕的《今昔百鬼拾遗》中就有对这种妖怪的描绘。《妖怪神秘列车》则告诉人们：所谓福从天降，从道理上讲是不可能有的事。人们每天都过着平凡的生活，当偶然遇到意想不到的好运时千万不可得意忘形，因为所谓的好运也许并不像你想象的那么简单，其中也有可能暗藏着妖怪设下的陷阱。如果把"妖怪设下的陷阱"略去不谈，这种思想其实与"福兮祸所伏，祸兮福所倚""塞翁失马，焉知非福"等中国传统哲学思想相差无几。

《鬼太郎》还表现了妖怪之间的"相生相克"。第五季《咯咯咯的鬼太郎》第24集《梦境中的决斗》中的还枕是个本性恶劣的妖怪，会在人熟睡之后把枕头垫在他的脚下，让睡着的人们永远沉陷于虚幻世界并永远消沉下去。还枕又称"反枕""枕返""枕小僧"。人们熟睡后有时会发现睡前枕着的枕头不知什么时候跑到了脚下，古时的人们就把这种情况看作是妖怪还枕在作怪。到了后来，还枕不再仅仅是和人们开开玩笑那么简单，而是能够统治人们梦境中的世界，这个世界会随着还枕思想的变化而变化。还枕还常常在深夜时分出现在孩子们的枕边，把他们最珍视的梦破坏掉，使他们意志消沉。然而还枕并非所向无敌，他的天敌就是喜欢吞噬人类噩梦的貘。在这一集中，鬼太

郎就是借貘的神力击败了还枕。但水木茂并没有停留在“妖力对决”的层面上，而是提出了这样的道理：梦想是一个人最珍贵的东西。如果你的梦想给了别人力量和希望，那它就不再是你一个人的梦想，而是成为大家的信念，存在于大家心中的梦是无法被摧毁的。如此积极向上的主题，恐怕也是《鬼太郎》之所以受到各界人士一致好评的原因之一吧！

第37集《鬼太郎败北：怨念之鬼发》是一个由头发引起的可怕的故事。黑鬼发和白鬼发像是一对姐妹，她们相依相生，都是由于剪掉头发而产生的。黑鬼发是由古时因贫穷而不得不剪掉长头发的女性的怨念生出的妖怪；白鬼发则是由剪掉了头发的善良女子因不愿去嫉恨别人的长发而产生的悲哀凝结而成的。黑鬼发出于怨恨，只要见到谁长着美丽的头发就要剪掉，即使原本不想那么做也控制不了自己的行为。白鬼发为了阻止黑鬼发作恶，只好把她封印住。但是，黑鬼发的法力不光是剪去人类的头发，还能附在被剪去头发的人身上，控制这些人的行为。因此，要想制服黑鬼发，必须要把她跟被她附体的人类一起封印。在这一集里，水木茂告诉大家这样一个规律：物以类聚，人以群分，妖怪并不是随随便便地作恶，而常常是要找和自己的心理有相似之处的人。被黑鬼发附体的人，也是因为心中有阴暗的一面，才让妖怪有机可乘。在这一集的结尾，分别代表悲哀和怨恨的两个头发妖怪都消失了。悲哀消失，怨恨也会随之消失。或者说怨恨消失了，悲哀也就会烟消云散。想想看，这确实是个真理。

从水木茂等人的作品中可以看出，日本的妖怪文化的价值不仅仅表现在民俗学方面，其中包含的哲学意蕴也令人深思。就拿《鬼太郎》来说，这部作品究竟在不知不觉中塑造了多少人的性格？影响了多少人的人生？许多《鬼太郎》的读者说，这不仅仅是一部介绍传统妖怪的漫画，还是那种能左右你人生态度的漫画。这也是这部漫画历久弥新，至今仍拥有庞大读者群的原因。水木茂还不惜笔墨，描绘了鬼太郎对亲情和友情的依赖和信任。如果说眼球老爹的形象是父辈对孩子的牵挂和担心的凝结，那么鬼太郎对老爹的孝敬和依恋就是对舐犊之情的回应：“在遥远的国度，您的心还是在护佑着我。今后也要继续拜托您了！”鬼太郎并非攻无不克、战无不胜，他有缺点，并且不止一次地死去。但是他总能死而复生，眼球老爹和他的妖怪朋友们总能在他陷入绝境的时候帮助他，使他重获灵力。他的“亲友团”与“毛针攻击”“体内电击”等一样，是他克敌制胜的法宝之一。为鬼太郎配音的野沢雅子这样评价过《鬼太郎》：“在饰演鬼太郎时我并没有把他当作一只妖怪，而是以饰演普通少年的心境来进行录音，还有就是把他当作能珍惜友情的、正义的朋友来扮演。这是一部不单是恐怖，而是连人类丑陋的一面都加以描绘的作品。这样的作品，才是现今爱惹事的孩子所需要的。”

对孩子过度沉迷于游戏的现象,《鬼太郎》中也有涉及。孩子们沉迷于游戏, 缺少其他的娱乐和对身体有益的活动, 人们之间的关系变得越来越冷漠, 对别的事情的关心也越来越少, 于是就会有妖怪摄取孩子寿命的恶行。"人类如果沉迷于某种游戏, 恐怕总有一天会迷失自我。但若是仍放任不管的话, 最终会导致自身的灭亡。" 由此可以看出, 尽管是以传统妖怪为题材,《鬼太郎》其实与社会现实并不脱节。传统的妖怪传说本来就是生根、成长于百姓的生活之中, 作为妖怪文化的复兴者, 水木茂自然也没有脱离现实。

《鬼太郎》中不仅有对孩子的劝诫, 还有对家长们的奉劝。第五季《鬼太郎》第60集《工作吧, 妖怪干劲十足》, 就是对望子成龙的父母们的提醒。父母希望自己的孩子有出息, 往往会对孩子十分苛刻严厉。这种情况无论是在日本还是在中国都十分普遍。总是批评孩子使孩子们的自信心大受打击, 甚至觉得自己一无是处。片中的鼠男弄到了一种 "干劲十足药" 卖给父母, 孩子们服下之后就会发疯般地学习、工作, 十分努力, 一直不肯休息。然而, 服过 "干劲十足药" 的人其实是被一种叫 "干劲十足" 的妖怪附体了。这种妖怪能寄生在人的体内, 让人一直不停地工作。而且, 被他附体的人会被慢慢榨干身体里的养分, 总有一天会形容枯槁地死去。

其实正如影片里所表现的那样, 孩子们并不是天生不思进取, 他们也有自己的理想和抱负。然而在父母的呵斥之下, 他们常常不知道自己该何去何从。现实生活中的家长们自然不会从鼠男手里买来 "干劲十足药", 但是他们用一些方法, 比如逼迫孩子们上各种各样强度很大的学习班, 这难道不也是在慢慢榨干孩子身体里的养分吗? 只不过水木茂的表现更加极端、更加形象化而已。"干劲十足" 这种妖怪的产生, 就是利用了父母对孩子寄予的过高的期望。两代人之间拥有真正的理解是很不容易的, 没有良好的沟通和信任, 真正的相互理解就根本无法建立。正是这种情况, 才给这个妖怪提供了生存的前提。一直都想尽办法赚钱的鼠男这次大赚了一把, 也证明了这种药是很有市场的。如果父母都能像水木茂笔下的父亲一样, 认识到不该把自己的期望强加到孩子的身上, 只要孩子快乐健康, 就算不成器也罢, 那么也就不会有一幕幕因孩子压力过大而产生的悲剧了。轻松愉快的环境, 对孩子们的成长才是最有利的。根据孩子的兴趣和能力让他们自然地成长, 在他们迷茫的时候给予及时、必要的规劝和帮助, 才能让他们拥有快乐而充实的人生。而快乐充实的人生不就是最成功的人生吗?

除了以上说的这些,《鬼太郎》中还有水木茂对日本人的戏谑和反思。有时他会借外国妖怪之口说:"实际上, 我最讨厌日本妖怪了。又弱又自大, 没有强大、有实力的。" 这难道不是日本人在一些外国人眼中的样子吗? 类似的戏谑和自嘲使《鬼太郎》显得活

泼健康，并因此而具有更为旺盛的生命力。

尽管《鬼太郎》取得的成功堪称不朽，但水木茂的成就却并不仅限于一部《鬼太郎》。他的一些别的漫画和根据漫画改编的电影在日本同样占据着不可取代的地位。《妖怪大战争》就是其中的一部。

四、《妖怪大战争》

由角川映画公司出品、三池崇史（Miike Takashi）导演的《妖怪大战争》，是纪念公司创立60周年时的作品。这是一部根据水木茂的漫画改编的真人电影，取得了很大的成功。在这部投资巨大、场面堪称壮观的电影中，出场的妖怪大约有180种，并分成"在家里出现的""在町和村出现的""在山上和海里出现的""潜藏在山里的"以及"给世间带来灾祸的"等几大类，可谓是一次日本妖怪的集体大亮相。而且片中妖怪的造型没有用CG技术，全部由演员化装而成，因此看起来更具有蓬勃的生命感。从演员的阵容也可以看出这部影片的受关注程度。影片主角正男的扮演者神木隆之介虽然只有12岁，却已经凭着一部热播的电视剧《义经》在日本大红大紫，风头正劲；另外一个主角大恶人加藤的扮演者是演技十分成熟的丰川悦司，他把加藤的残暴和变态表演得入木三分，以至于在电影上演之后被小观众深恶痛绝。在《杀死比尔》《百人斩少女2》中有出色表现的栗山千明也在片中饰演了角色，这无疑为影片增添了不少人气。而首映前举办的名为"世界妖怪会议"的宣传活动更是轰动一时，成为众人关注的焦点。

本片导演三池崇史在此之前执导过《切肤之爱》《搞鬼小筑》《杀手阿一》《牛头》等作品，不少影片中充斥着暴力、血腥与色情，场面既充满迷幻感又惊悚骇人，十分考验观众的心理承受能力。但由于《妖怪大战争》是一部儿童片，那种"三池式"的血腥和冷酷收敛了不少，虽然片中有的妖怪形象丑陋龌龊，但整部影片看下来就能发现，他们其实都是内心善良、饱受折磨的弱势群体，反而某些满口仁义道德的人类才真的是杀人不见血。

电影讲的是被人类用旧并抛弃的物品以及遭遇了不公待遇的怨灵们被唤醒之后，妖怪和人类世界发生的战乱。被人类丢弃的物品都对人类怀有不满和怨恨，这种怨念凝聚起来就是冥界的"黄泉恨"，是一支极其强大的力量。想要与人类决战的加藤唤醒了"黄泉恨"，要利用这支力量摧毁人类的城市，完成自己的复仇计划。但是一些善良、弱小的妖怪不愿意被加藤利用，想要摆脱加藤的控制却又力不从心，便把"麒麟童子"正男当作他们的希望。

因父母离异而被送到乡下生活的正男，是在东京长大的孩子。他早已习惯了城市的生活方式，对妖怪的传说已经很陌生了。在很多电影中，被送到乡下的城市小孩刚开始的时候都会很不适应，无论是生活习惯上还是思想情感上，都要经历一些波折才能慢慢转变。中国台湾拍摄的动画片《魔法阿妈》也是如此，主人公豆豆虽然没有像正男那样承担起拯救整个城市的重任，却也需要与强大的邪恶妖怪对抗，把外婆和伙伴们从妖怪手中救出来。

胆小羞涩的正男在乡下的“麒麟庙会”上被选为麒麟童子，还得到了一份红豆饭。按规矩，他必须要到天狗山里取宝剑。同学们的嘲笑使他暂时抛开了胆怯，然而在进山的途中却还是被吓得仓皇逃跑。然而这次不成功的进山经历并非毫无意义，在回来的路上，正男遇到了一只叫“拌腿猫”（ すねこすり）的动物并把它带回了家。

为了弄清“拌腿猫”的来历，正男来到了水木茂纪念馆。电影的这一部分是在水木茂纪念馆实景拍摄的。正男在参观了水木茂纪念馆、看了许许多多妖怪的资料之后，知道了自己遇到的“拌腿猫”是一种妖怪。这个细节极有可能是真实的：在日本，确实有许多人是通过水木茂才对妖怪有所了解的。正男在乡下与妖怪文化相遇并一点一点了解了这种传统文化，还闯入了一个先前全然陌生的世界中，并担当起了前所未有的重任。

正男本来很胆小，但他却是那种听从内心的感情和道义召唤的人。所以尽管他怕得要死，还是会闯进深山救爷爷，深入虎穴救自己的朋友“拌腿猫”。为了考验他，天狗把正男诱到了山里。在山里，正男遇到了各种各样的妖怪。河童、辘轳首、片轮车（见图69）、猫妖、目目连、天狗、雪女……他们各展其能，把正男吓得够呛。但在最初的惊吓之后，正男发现妖怪们其实也只是“徒有其表”，并不像自己想象的那么恐怖凶残。妖怪们其实作不了什么大恶，他们不得已才变成妖怪，而且他们的所作所为并不会对人类造成实质性的危害。辘轳首说：“我这长脖子也就吓吓人，没什么用的。”雪女除了在冬季以外根本无法施展法力，小豆洗只会拾豆子，撒砂婆也只是朝人撒撒砂子而已。而在人类发明的高科技面前，妖怪们根本无所适从，毫无办法。与血肉之躯的妖怪相比，机器更加冰冷可怕，毫无感情，不知疲惫。况且正如影片所言，对现代的东京人来说，最大的恐慌已经不再是妖怪，而是断水断电。很多妖怪都不想伤害人类，他们想要的只是一个小小的容身之地。况且还有许多美丽善良的妖怪，给人留下了美好的回忆。有些人正是因为小时候见到过漂亮的河姬，长大后仍对妖怪念念不忘。河童说：“我们妖怪比你们人类善良多了。”大多数妖怪虽然饱受屈辱和折磨，但面对人类的虐待，他们仍然选择了隐忍和宽恕。那些不愿被加藤控制的妖怪说：“万事纷争要有限度，战争不好，

只会饿肚皮。”这样的初衷，与面对战争的普通百姓有什么区别？河姬说：“复仇是人类的本性，我可不想学他们。我要救人类，我要爱人类。”怀着这种信念的妖怪有什么可怕之处？恐怕在人类当中有这样心胸的人也为数不多吧！只有仇恨和苦恼，才是变成坏妖怪的诱因。这部电影并不避讳妖怪世界中的阴暗面，加藤就是邪恶和丑陋的化身。他以前是人，是被后来的人们遗忘和抛弃的日本的先住民。被抛弃的加藤变成了仇恨的化身，想要摧毁人类居住的城市，夺回自己原有的地位。丢弃过去的人是无知的，忘掉过去的人不会拥有未来。正是在这种理念的引导下，水木茂等人才从被现代人淡忘的妖怪文化中提取传统的可贵之处，掀起妖怪文化复兴的热潮。

《妖怪大战争》虽然批判了人类的愚行和妄自尊大，却并没有放弃对人类的信心。虽然人类倚仗高科技有恃无恐，犯下了一些不可挽回的错，但在人类中间始终有像正男那样正义善良的人。然而人类的记性并不好，好了伤疤忘了疼更是常事。在影片结尾，正男漫不经心地扔垃圾、“拌腿猫”徒劳地呼唤还有加藤重新降临，都是往事重演的预示。

能够拯救人类的，最终只能是人类自己。

五、“水木之路”与“妖怪都市”——水木茂纪念馆

在水木茂的出生地日本鸟取县境港市，有一条专为水木茂铺设的“水木之路”。不仅如此，就连境港市也有“妖怪都市”之称。此处不仅是吸引众多游客的旅游景点，也是专门展现水木茂大师卓越成绩的舞台。水木茂影响之大、受欢迎程度之深由此可见一斑。据说在水木茂出生之前，境港市周围的人们就以谈妖说怪为乐，也许正是这样的氛围催生了一代妖怪学大师。如今，这里的人们甚至有了“妖怪市民”之称，还制定有《妖怪市民宪章》，就连当地的派出所也被命名为“鬼太郎派出所”！这座城市的主要经济支柱之一，就是由妖怪衍生出来的周边产品：书籍、纪念品、玩具等甚为畅销，然而最大的收益还是来自“水木之路”。在这条通往纪念馆的路上，妖怪们的铜像、浮雕就已陆续出现，很多地方还贴着印有妖怪模样的瓷砖。不知是为了遵从传统还是为了增添气氛，在路上还可以见到传统的神社，为了方便游客们参观，这些神社还准备了可以一路抵达纪念馆的妖怪人力车。

在这条长达800米的“水木之路”上塑有100多座妖怪铜像（塑像的数目仍在增加中），所有的妖怪铜像都有编号以及详尽的介绍资料，而且每个妖怪所在的地段都有一些商铺，经营着与这个妖怪有关的产品。比如在“豆腐小僧”（见图70）的铜像旁开了专

门卖各种豆腐的小吃店，既让人觉得有趣又能一饱口福。街上的布局也很有特点：路边的电线杆、路灯、标语、广告牌等都别出心裁地以妖怪的卡通造型来设计，路面上的瓷砖和井盖上也有很多妖怪的漫画形象。“水木之路”上的有些路段，地方特色十分浓郁，活灵活现地还原了妖怪诞生地的景象。一些到过境港市的游人说，在这里，似乎整个城市都是在为“水木之路”而设计，水木茂和鬼太郎可以说是无处不在。比如说市内的邮箱几乎都有鬼太郎和一反木棉的身影，像是专为人们送信的邮差；街上的电话亭也是“鬼太郎之家”的造型。市内设立的“境港鬼太郎交流馆”，是专为初到此地的游客进行观光介绍的场所。这里不仅提供镜港市的交通和食宿信息，更重要的工作是介绍水木茂大师和他笔下的妖怪们。

“水木之路”上都有哪些妖怪呢？在此，不妨把其中的一部分向大家介绍一下[①]：

1. 河童三平	2. 高女	3. 骷髅妖
4. 大肉怪	5. 百百爷	6. 死神
7. 雷兽	8. 光头大将	9. 狐犬河童
10. 舔舌妖	11. 田神	12. 裂口女
13. 青女房	14. 草鞋怪	15. 豆腐小僧
16. 大头狸怪	17. 山妖	18. 躲雨猫
19. 落头怪	20. 锻铁妻	21. 轮入道
22. 敲敲妖	23. 貘	24. 濡女
25. 古木妖	26. 山童	27. 剪网妖
28. 浪小僧	29. 川赤子	30. 提灯小僧
31. 见越入道	32. 撒砂婆	33. 百目
34. 小豆洗	35. 轱辘首	36. 铁鼠
37. 泥田坊	38. 子泣爷	39. 河童
40. 袖引小僧	41. 猫娘	42. 涂壁
43. 屋鸣	44. 朱盆	45. 海女房
46. 鬼太郎和眼球老爹	47. 牛鬼	48. 鼠男(卧)
49. 川猿	50. 山役	51. 白布妖
52. 红面妖	53. 足长手长	54. 川獭

① 参阅 http://sakuran.bokee.com/6641787.html。

55. 毛羽毛现	56. 海坊主	57. 木叶天狗
58. 雨降小僧	59. 鬼太郎	60. 鬼太郎木屐
61. 眼球老爹	62. 鳖之魂	63. 齿黑
64. 剪发	65. 一反木棉	66. 鼠男
67. 喧声魂	68. 盗油鬼	69. 过冬河童
70. 豆狸	71. 天井妖	72. 婴儿鬼太郎
73. 眼球老爹	……	

走完“水木之路”，就来到了被称为“妖怪乐园”的水木茂纪念馆。这个纪念馆，与迪士尼乐园、吉卜力美术馆一样，是将动漫中的人物和场景真实地展示出来的地方。在这里，不仅可以看到水木茂的生平及创作情况，还可以身临其境地感受到先生创作出来的妖怪世界。在纪念馆内，有“水木茂工作间”、“鬼太郎的妖怪房子”、“妖怪们的洞窟”、以鬼太郎为主题的“鬼太郎知识大辞典”以及水木茂在各地搜集的关于妖怪的资料。纪念馆内外的妖怪雕像，如站在茶碗里的眼球老爹、婴儿鬼太郎与父亲、鬼太郎的木屐、鼠男、河童三平等妖怪的铜像，造型生动有趣，一下子就能把人们拉到水木茂创作出来的妖怪世界。正如上文所说，在电影《妖怪大战争》中，正男为了弄清楚“拌腿猫”的来历来到了水木茂纪念馆，在通向纪念馆的“水木之路”上，伫立着子泣爷、鬼太郎、眼球老爹等雕像，分明就是水木茂笔下的妖怪小镇。正男在参观了水木茂纪念馆以后，才相信自己遇到的“拌腿猫”就是妖怪。由此看来，“水木茂纪念馆”的确是一部立体的“日本妖怪大百科”。

毋庸置疑，没有水木茂就没有现在境港市的面貌。一位漫画家能对一座城市产生如此之大的影响，这不能不说是一个“日本式”的奇迹。“水木茂纪念馆”在日本的影响与迪士尼在美国的地位可以相提并论，自从开馆以来，前来游玩的大人和孩子就络绎不绝，每逢节假日更是人潮拥挤。而且随着妖怪文化的升温，这儿也逐渐成为外国游客参观的一个景点。

水木茂纪念馆网址：http://www.sakaiminato.net/mizuki/，不能亲自去体验的朋友们不妨先去神游一番。

第二节　吉卜力工作室的动画片

在宫崎骏的动画中，有一种对传统的近乎偏执的喜爱。宫崎骏自己也说他对古朴的生活和思想情有独钟，并认为现代日本已经堕落到了令人不堪忍受的地步。他在自己的作品中十分明显地表达出了这样的观念——《风之谷》《幽灵公主》《千与千寻》等无不包含着对现代文明的反思，这是宫崎骏的执着和可敬之处，也是他的作品总是盘旋在相似主题上的根源。

妖怪文化，始终是构成宫崎骏电影甚至是吉卜力工作室作品的一个要素。自不必说让妖怪唱主角的《千与千寻》，在《龙猫》《幽灵公主》《哈尔的移动城堡》等动画片中也都或多或少地体现出了妖怪文化传统。即便是2008年新推出的《悬崖上的金鱼姬》，也还是能看到妖怪文化的"基因"。这部改编自人鱼传说的动画片，虽然没有超越他本人以前的作品，也把传统人鱼故事中的悲剧色彩淡化了很多，但影片仍然带有宫崎骏式的忧虑和反思。而高畑勋执导的《百变狸猫》，利用传统的狸猫传说表达了一个十分深刻的主题，很巧妙地呈现出了传说中狸猫的种种本领和逸闻趣事。在此，就选出几部吉卜力工作室的作品试着做一些分析。

一、《千与千寻》中的妖怪与日本"汤文化"

《千与千寻》，日文原名为《千与千寻的神隐》。神隐，在日文中的意思是小孩子突然不知去向。在现实生活中，小孩子如果突然失踪自然不是什么好事。然而在这部电影中，千寻的"神隐"发生在幻想的空间里，她所经历的一切，父母都一无所知，在他们的生活中也几乎没有留下什么痕迹。在千寻父母眼中，他们不过是散了一会儿步。然而，那些落在车上的树叶和尘土，提醒着千寻刚刚发生的并不是一场梦；她头上的发圈也在千寻转身的刹那闪出一线灵光，似乎在证明她在幻想世界中的经历并非是毫无意义的白日梦。就是在这个父母全然不知的时空里，千寻从一个"既没用，又爱撒娇，又爱哭"的"蠢丫头"（初见千寻时，汤婆婆对她的评价）变成了一个淡定勇敢、坚强理智的少女，完成了对自我价值的确立。当众人都不敢承担的工作压到她肩上时；当她为了救小白踏上没有回程的列车时；当她在汤婆婆的威胁下从容镇定地救出父母时；当她在回到原来的世界之前松开小白的手时；当她看到父母之后，听从小白的叮

嘱忍着不回头看时……千寻已经比许多成年人，比如她的父母，拥有了更加丰富的内心世界。

从这个意义上来说，《千与千寻》讲的是一个关于成长的故事。在汤婆婆的浴场，没有工作就无法生存，没有勇气就会变得像泡沫一样透明，甚至会变成空气永远地消失在虚幻的国度里。懦弱和哭泣解决不了任何问题，千寻必须独自面对自己的人生。为了得到工作、生存下去，即使是被拒绝也要“死缠烂打”，否则就要被汤婆婆变成动物。为了拯救父母并回到原来的世界，即使再辛苦也要忍耐，千寻也要坚持下去等待机会，绝不能放弃。在这个世界，父母不再是孩子的保护者，而是成了贪婪愚钝、等待拯救的角色，更谈不上为孩子挡风遮雨。而小白呢？虽然他是千寻进入异界之后得到的最大的安慰，也只能在千寻惊恐的时候让她镇定，在清楚地告诉千寻该怎么做之后，他也要起身离开，去面对自己要处理的许多麻烦事。虽然小白能在千寻哭泣的时候拍拍她的肩，给她一些补充力气的饭团子，可是要想生存下去、解救父母、回到自己的世界，没有人能够代劳。也许这才是成长的真谛：即使是父母和最真心的朋友，也只能在旁边为你加油，在需要的时候给你一些帮助，而你自己的人生，只能自己去经历。“这是游戏规则，否则法术不能解除。”也许汤婆婆所谓的“解除法术”，对于正在成长的孩子来说，就是褪去性格中的稚嫩和脆弱，走向独立和坚强。

汤婆婆的孪生姐妹钱婆婆对千寻说：“我也很想帮你，可是我无能为力。这是这个世界的规矩。不管是你的父母或男友，都要靠你自己去解决。”这句话，是这部电影渲染了许久的主题之一。在钱婆婆那里，朴素的、原始的手工劳作被充满温情地保存着。与汤婆婆的宫殿相比，钱婆婆的草屋近乎简陋。然而正是在那间灯光摇曳的小屋里，每个人都得到了简单、快乐、满足和平和，生命平平淡淡，却充满温情和意义。汤婆婆的孩子开始长大了，无面人也得到了自己寻找了许久的充实与安宁，小白得到了原谅，千寻也走向了回家的路。

《千与千寻》不仅是在表现一个孩子的成长，它的另一个特色是运用大量传统妖怪素材，将形形色色的妖怪聚集在一起，给他们制造了一个金碧辉煌的宫殿。电影里的汤婆婆是个巫婆，她把贪吃的人变成猪；让闯入妖怪世界的人们忘掉自己的名字，不得不给她干活；她还四处搜罗财宝，残忍地对待工人。说她是个坏人，似乎并不为过。然而她并没有坏到令人发指的地步——她还是讲理的。给她干活的工人都得跟她签约，而她也不得不遵从妖怪世界中的规则。

根据德间书店出版的《神隐少女》设定集及幕后花絮介绍，汤婆婆的形象是宫崎骏依照欧洲童话Krabat塑造的，同样也参考了民俗学者小松和彦写的《神隐》(弘文馆出

版)。在我看来，汤婆婆和钱婆婆这对孪生女巫是一个人的两面。汤婆婆表现的是贪婪、凶残、无情的一面，钱婆婆则表现了朴素、勤劳、宽容、慈爱的一面。把截然不同的性格和品质"揉"进同一个形象，是日本神话和民间传说中常有的现象。比如神话中的天照大神和素盏鸣尊的形象，都具有光明面和阴暗面；民间传说中山姥的形象也是如此。另外，河合隼雄在分析山姥的形象时指出，山姥与纺织有着深远的关系。而影片中的钱婆婆在自己小屋中的工作正是纺纱绩线。

在汤婆婆身边跳来跳去的那三个头颅，原型应该是叫舞首的妖怪。相传，镰仓时代中期的神奈川县有三个武士，他们常常为一点小事吵个不停，互不相让。有一次他们在一起喝酒，又不知为了什么争论起来，开始还只是动动口角，后来就拔刀相互砍了起来。最后，三人竟互相把各自的头砍了下来。这三个砍下来的头颅掉进海里之后化为一体，就成了妖怪舞首。三位武士的头颅变成妖怪以后还是不悔改，照样吵来吵去，每到夜里波涛汹涌的时候，人们就能在海浪声中隐隐听到三个头颅互相斥骂的声音。动画片《鬼太郎》第41集《打倒鬼太郎！鼠男大反击》中，被骨女和鼠男唤醒的妖怪就是舞首。舞首的三个头分别是火首、风首、雷首，可以控制火、风和雷。他们的力量合在一起，就能引发天灾地祸。《鬼太郎》里的妖怪虽然活在现代，但都还是原来的性情。水木茂笔下的舞首力量十分强大，三个头颅的合力可以控制世界，但一旦争吵起来，力气只能用来内耗。如果没有人来很好地控制他们，他们还是会一事无成。水木茂很巧妙地利用舞首争吵不休的特点，使骨女想要控制世界的阴谋破产。在中国，有一种叫"三头幻人"的妖怪，据说是能洞察一切的刑罚之神，能裁决各种罪状。不过这三个头颅常常意见相左，各抒己见。这样争来争去，最后往往是中间的那个头说了算。之所以会有这样的妖怪，大概是想说明"关系太亲密容易引起矛盾"的道理吧！想想看，有时候越是亲密的朋友或情侣，越是整天磕磕绊绊地争吵，联想到这个妖怪，实在是很有几分相似。

关于《千与千寻》中的"异界"，有人认为："所谓幻想剧，就是只需覆盖一些最起码的常识性的物理法则，就可开辟出自由阔达的影像空间。"[①] "这个空间诞生的世界，就是《千与千寻》中的异界。所以不论是神仙们洗澡的地方，还是大雨之后变成汪洋大海的大地都没有太多的限制。"[②]然而，没有太多的限制，并不等于可以随心所欲，对"真实"二字全然不顾。当然，这里所谓的真实并非是对生活的全然模仿和复制，而是我们在生活中实实在在体验过的感受。所以，"千寻进到的那个异界，好像是梦境般的

①②〔日〕青井汎：《宫崎骏的暗号》，〔日〕宋跃丽译，云南出版集团、云南美术出版社 2006 年版，第 115 页。

幻想空间。在那里，神仙都是很平常的，也和普通人一样要沐浴，要摆宴会。就是说，在幻想空间里，将神话转换为现实的存在了。”[①]神话与现实，从来都不是矛盾的。神话只是人们对现实的一种解释，尽管它看上去那么离奇。

在那个幻想的空间中，千寻的成长发生在浴场里。场所对于一部电影来说具有非常重要的意义。《千与千寻》把故事发生的场所设置在浴场，并不是随随便便的。《千与千寻》在香港公映时，一位记者问到影片的场景为何选择在大浴场，宫崎骏这样回答：“故事中的温泉大浴场，是源自我童年时的遐想。我小时候到过一家日式浴场，布置非常特别，令我十分难忘，一直希望创作一个以此为背景的故事。有时我会突发奇想：一个专为神仙而设的浴场必定更为有趣，现今的神仙日理万机，大概也想偷得浮生半日闲吧。这就是你们在《千与千寻》里看到的那有神仙光顾的浴场了。”[②]在这部电影里，浴场是千寻无意间闯入的地方，也是她经历成长、渐渐成熟的地方。在这个浴场里，千寻洗去了性格中的弱点——冷漠、爱抱怨、软弱等，露出了性格中闪闪发光的可贵之处——善良、真诚、正直、坚韧、勇敢。对每个人来说，超越性格中的弱点，都是走向成熟的必经之路，也是获得美好生活的必要条件。这么重要的蜕变在浴场中完成，可以想见，若不是它在日本人生活中占有的重要地位，宫崎骏是不会将神仙放松的地方选在浴场的。正因如此，我想到了日本的“汤文化”。也许只有将泡温泉当作生活的一部分、看作是生活常态的国家，才能自然而然地诞生《千与千寻》这样的影片。

日本人十分喜爱“泡汤”。茂吕美耶在《物语日本》中有一篇文字，专门介绍日本的“汤文化”：

一般日本人的家庭浴室，有脱衣室与洗澡场。所谓的脱衣室，便是刷牙洗脸、搁置洗衣机、安放毛巾浴巾的地方。浴室内有洗澡场与浴缸，洗澡时先在洗澡场莲蓬头底下洗头、冲洗全身，之后再跨进浴缸，蹲坐在浴缸内泡汤。因此日本式浴缸通常是方形的（现在长方形的越来越多），深度也比西式浴缸深，蹲坐在浴缸内，热水恰好到脖子。而且浴缸内的热水，是全家共享的。浴缸上有几片排成一列的盖子。热水温度不合适，可以开浴缸旁或墙壁上的烧水器，一边泡汤一边烧水。

日本是在战后才在居所内设置独立卫浴设备的。战前，上流阶级以及富裕人家以外的庶民，都是到“钱汤”（Sentou，公共澡堂）洗澡，顺便泡热汤以洗去一天的疲惫。

① 〔日〕青井汎：《宫崎骏的暗号》，〔日〕宋跃丽译，云南出版集团、云南美术出版社 2006 年版，第 126 页。
② 绯雨霄编著：《创造梦想与飞翔的老人——宫崎骏》，东方电子音像出版社 2005 年版，第 117 页。

日本泡汤学起源于7世纪初。当时，中国隋朝皇帝隋炀帝自称是“日出处天子”的圣德太子，积极引入佛教。而佛教中，正是有一卷劝说沐浴公德的“温室教”经文，上面记载：当用七物除去七病，得七福报。所谓七物是：燃火、净水、澡豆、苏膏、淳灰、杨枝、内衣。寺庙僧侣因为必须清心净身才可以礼佛，所以寺院中沐浴设备相当完善。奈良东大寺与法华寺现今还保存有当时的澡堂与“大汤屋”。寺院开放澡堂，让施主享受沐浴的乐趣，便是“施浴”。从此，日本人养成了洗澡的习惯，而施主在沐浴完毕之后，总是会捐献一点沐浴金，所以“寺汤”又演变成日后的“钱汤”。[①]

到了13世纪的镰仓时代与14世纪的室町时代，“施浴”的习惯在日本贵族中普及起来。然而“泡汤”真正融入庶民的生活并成为一种文化，则是在17世纪初江户出现第一家“钱汤”之后。到了18世纪初，江户已经到了“百步之内必有钱汤”的程度。由于浴资不高，绝大部分人都能接受，“钱汤”成了庶民们日常享受的重要场所。直到现在，日本人仍酷爱泡澡，这绝不仅仅是为了干净，而是为了享受泡澡时的舒适和愉快。很有意思的是，日本的“汤文化”起源于寺院。日本的佛教并不要求禁欲，在日本，僧侣可以结婚生子，并不被清规戒律所约束。他们不是清教徒，视享乐为人生的一部分，并认为享乐是应该受到尊重的。虽然日本佛教的产生与中国有莫大的关系，但“汤文化”并不是在中国的寺院中产生的，而是产生于日本，这也许正是中日这两个民族心理差异的表现之一。

鲁思·本尼迪克特在《菊与刀》中也有对日本人“泡汤”习俗的描述：

日本人最喜欢的一种细致的肉体享乐是洗热水澡。从最贫穷的农民、最卑贱的仆人，到富豪贵族，每天傍晚都要浸泡在滚烫的热水中，这已成为生活常规之一。最常见的浴槽是木桶，下面烧炭火，水温可达华氏110度或更高。人们在入浴以前要洗净身体，然后全身浸入热水中，尽情享受温暖和舒适，他们在桶中抱膝而坐，状如婴儿，水浸至下颚。人们每天洗澡，其重视清洁（的习惯）与美国无异，但此中另有（的）一番艺术情趣则是世界其他各国的洗澡习惯难以媲美的。用他们自己的话来说，年龄越大，情味越浓。

人们在洗澡上想尽办法节省费用和劳力，但入浴则绝不可少。在城镇，有像游泳池那样大的公共浴池，人们可以到那里洗澡，并与澡伴谈笑。在农村，几个妇女轮流在庭

① 〔日〕茂吕美耶：《物语日本》，广西师范大学出版社 2006 年版，第 77–78 页。

院里烧洗澡水，供几家人轮流入浴，洗澡时被人看见也不在乎。即使是上流家庭，入浴也必须严格遵守顺序。首先是客人，其次是祖父、父亲、长子，最后是家里最下等的佣人。出浴时浑身绯红，状如熟虾。然后阖家团聚，同享每日晚餐前的轻松愉快。①

由此可以看出，日本人的泡汤与西方人的冲凉有着天壤之别，绝非单单为了洗干净身体，而早已成为一种文化。

《千与千寻》中的浴室，也是妖怪们放松、享乐的场所。相比之下，除了金碧辉煌的外观和规模宏大的建筑使人间浴场相形见绌，汤婆婆的浴所更是多了很多种人类无缘享受的神奇药浴：艾蒿浴、硫黄浴，还有为河神除去污秽的昂贵药浴……影片用了很多镜头来表现浴场恢宏的气势，比如小玲带着千寻乘电梯去找汤婆婆时，还有小白拉着千寻跑过浴场的地下室时，都是在透过千寻的眼睛展开对浴场的描绘。另外，一到傍晚浴场就灯火通明、客流不断，妖怪们舒舒服服地在澡盆里"泡汤"的姿态、表情，这些也都渲染出浴场是一个何其舒适的地方。难怪汤婆婆颇有些骄傲地说："这不是人类来的地方，是八百万神仙来松弛的浴场。"几乎可以说，宫崎骏是把人间浴场的情景改善放大之后，借助奇丽细腻的想象将其搬到了妖怪世界，浓墨重彩地描绘了一幅"妖怪泡汤图"。

小泉八云在《日本与日本人》中说："日本的走江湖者，倘若他还有一分钱付得起应付的代价，他每天必定要洗浴一次，倘使他没有钱，他就洗冷水浴。在他那小小卷包之中，有木梳、牙签、剃刀、牙刷这许多用物。他永不会使他自己不舒服。他到达目的地，就会变成一个彬彬有礼的旅客，虽然穿着简单的衣服，却是净洁无垢。"②正是因为如此酷爱，日本人才能把洗澡洗出一种"汤文化"来。人们常说，没有无缘无故的爱，也没有无缘无故的恨。日本人酷爱洗澡何以到如此程度？对于这个问题，我曾浅浅地想过。首先，日本多温泉的地理特点是形成"汤文化"的重要基础。如果没有便利的地理条件，恐怕很难形成"百步之内必有钱汤"的局面。另外，泡汤时的舒适感受，恐怕也是"汤文化"得以延续的重要原因之一吧。

最近看到日本学者中村雄二郎的《日本文化中的恶与罪》，其中的一些章节提到了日本人对"污秽"的看法，我以为，这也许和"汤文化"的形成有关。鲁思·本尼迪克特在《菊与刀》中提出，与西方的"罪感文化"不同，日本有其"耻感文化"。"罪感文

① 〔美〕鲁思·本尼迪克特：《菊与刀》，吕万和、熊达云、王智新译，商务印书馆1990年版，第123–124页。

② 〔日〕小泉八云著、落合贞三郎编：《日本与日本人》，胡山源译，九州出版社2005年版，第18页。

化”的基础是罪恶感或负罪感，而“耻感文化”则以羞耻为道德的原动力。日本学者作田启一则在《耻感文化再考》一书中提出，耻感文化并非日本的专利，而是人类的共通现象。然而，羞耻感在日本社会确实具有特殊的意义，这是在日本历史的传承中渐渐形成的。在德川幕藩体制成立以后的日本社会中，位于社会与个人之间的中间位置上的集团独立性变得非常弱小。因此，日本社会的中间集团不能很好地保护其成员并使之免遭外界社会的各种压力。这样一来，人们不愿被别人关注的事情无法成为隐秘，在众人的注目下，羞耻感就产生了。

在鲁思·本尼迪克特和作田启一的观点的基础上，中村雄二郎重新思考了所谓的“耻感文化”，并以西欧哲学家波尔·利克尔关于“污秽”的论述为媒介，提出自己的观点：“在传统的日本文化之中，‘羞耻’‘污秽’各自与西欧文化中的‘罪恶感’‘恶’相对应。而这种具有原初意义的‘恶’与‘污秽’之间的结合则不仅仅局限于日本文化。不过，这在日本文化中表现得尤为明显。”①

波尔认为，任何恶在象征意义上来讲都是脏，脏即是恶的最初图式。中村十分赞同波尔的这一观点，并举出具体的例子来论证。比如，在中世纪的日本，如果有人犯了很严重的罪，如杀人罪，不仅犯罪的人要被驱逐出境（在当时，对犯人实施死刑被认为是不洁的，会产生新的污秽），连犯人住过的房屋、被害人的死亡之地甚至犯人顺路经过的房屋都要被焚毁。中村认为，用焚毁房屋的方式来去除污秽的历史事实，表现出人们这样一种心理：试图将犯人从群体中驱逐出去，并试图通过焚毁房屋的“除恶仪式”来根除罪犯所带来的污秽，从而试图使犯罪行为以及犯罪人都化为乌有。然后作者说，这种将带有某人痕迹的场所完全消灭的做法，是“耻感文化”所表现出来的一种极端形态。

之所以对中村提出的“污秽与耻感文化的关系”感兴趣，是因为我认为日本的“汤文化”与之有关。日本的许多传统节日都包含着去除污秽的意味，比如3月3日的女儿节、5月5日的端午节、7月7日的七夕，这些节日有的并非诞生于日本本土，原本也并没有清洁身体的仪式和思想，但是在传入日本之后，都加入了除秽去污的新元素。正是因为日本人认为“脏”和“污秽”是无法容忍的，甚至是一种罪恶，才会把清洁看成是至关重要的事。清洁，可以分为精神的清洁和身体的清洁。精神的清洁，可以通过各种“清规戒律”来渐渐接近或实现；而对身体来说，最好的清洁方式莫过于经常洗浴。“洗去污秽”既然如此重要，那么泡汤当然应该受到重视。于是，地理的优势、享乐的

① 〔日〕中村雄二郎：《日本文化中的恶与罪》，孙彬译，北京大学出版社 2005 年版，第 9 页。

思想、除秽的愿望这三者的结合，就形成了独特的日本“汤文化”。

有意思的是，在《千与千寻》中“污秽”与“恶”也有对应关系。甚至可以说，在很大程度上，《千与千寻》正是用污秽来表现“恶”的。那位满身污泥浊物的河神恶臭无比，被误认为是“腐烂神”，众人唯恐避之不及，连汤婆婆也被他吓得瑟瑟发抖。在这里，“脏”代表的就是“恶”。河神经过了药浴的清洗，又在大家的帮助下清除了污秽，才显现出原来的样子，显露出原本的神性。而电影中的“无面人”，也是在吐出了体内的浊物之后，才结束了贪婪、凶残的吞噬行为，恢复了清净纯粹的本性。宫崎骏想要表现的，恐怕也正是这种历经磨砺之后所达到的清净与纯粹吧。

二、《百变狸猫》与日本狸猫传说

狸猫（见图71–73）是日本人十分喜爱的动物。关于狸猫的传说，在日本传统妖怪传说中占有不小的比例。从古至今，狸猫给人们的印象一直都不坏，是一种和人很亲近的动物。在妖怪世界里，狸猫也是类似于宠物的妖怪。这也许是由于自古以来狸就能够和住在山里的人融洽相处，对人的生活没有什么大的妨碍。在有些地方，狸和狐一样，被当地人当作神明来拜。不过狸似乎比狐更受人们的欢迎，也更有亲和力，或许是因为它的样子有点憨憨傻傻，还具有类似黑眼圈的特征，十分逗人喜爱。也正是因为人们对狸的这种感情，在许多的民间故事当中，狸扮演的角色总是显得幽默、风趣，而且不乏随机应变的机智，与狡猾多谋、善于欺骗的狐有所不同。这两种动物在故事中的不同形象，反映出它们在人们心中的不同印象。

相传在平安时代，空海大师在四国设立八十八道场寺院时，因为嫌狐狸太过聪明狡猾，就把所有的狐狸都赶出了四国地界，却留下了老实开朗的狸猫。正因如此，四国地区罕有狐狸，狸猫却随处可见。当地人特别宠爱狸猫。所以，仅在四国，岛内关于狸猫的传说就有四五十个。日本千叶县的《证诚寺的狸猫》、群马县茂林寺的《分福茶釜》、爱媛县松山市的《八百八狸物语》最著名，被称为“日本三大狸猫传说”。除此之外，四国德岛县的《阿波狸合战》也是很著名的狸猫传说，曾被现代作家井上久改编为长篇小说《腹鼓切》，1939年，又被蒲池正纪导演改编成风靡一时的电影《阿波狸合战》。

证诚寺位于日本千叶县木更津市，是一座江户初期建造的净土真宗寺院。这个寺院在日本可谓妇孺皆知，因为在日本广为流传的童谣《证诚寺狸猫》，讲的就是发生在这个寺院里的事。

茂吕美耶在《传说日本》中说,《证诚寺狸猫》这首童谣,凡是日本人应该都会唱,足见它流传范围之广。歌词是这样的:

证,证,证诚寺
证诚寺的院子
月,月,是月夜
大家出来快出来
偶们的各位朋友
砰砰砰的砰

不能输,不能输
不能输,住持喔
来来来,来来来
大家都出来出来

证,证,证诚寺
证诚寺的胡枝子
月,月,月夜下盛开
偶们很高兴
砰砰砰的砰①

据说在很久以前,证诚寺的一位住持很喜欢弹三弦。每天晚上,他都会在院子里随心所欲地弹奏。在一个中秋夜,住持和往常一样弹着三弦,院子里忽然出现了很多狸猫,足有一百多只!它们不吵也不闹,只是安安静静地侧耳倾听。住持心里虽然有点犯嘀咕,可仍不动声色地弹奏。过了一会儿,一只个头很大、看起来像是头领的狸,和着三弦的旋律跳起舞来,一边跳,一边还砰砰地拍着肚子(见图74)。别的狸猫呢,也在一旁吹着叶片伴奏,边吹边摇摇摆摆地扭动着身体。看到这些"知音",住持非常高兴,三弦弹得越来越起劲儿。这样的情景一连持续了三个夜晚。第四个夜晚,住持等了一夜,也没有等到一只狸猫。次日清晨,住持在巡视寺院正殿的时候发现,那只狸猫

① 〔日〕茂吕美耶:《传说日本》,广西师范大学出版社 2007 年版,第 127 页。

头领僵直地躺在地上，已经断了气。仔细一瞧，才发现这只狸猫的肚皮破裂了。连续三个晚上投入地跳“击腹舞”，要了狸老大的命。住持十分伤心，把知音狸老大埋葬了，并给它的坟取名为“狸冢”。

童谣《证诚寺狸猫》的歌词，是诗人野口雨情于大正十四年（1924年）根据传说而作的。中山晋平为歌词谱曲之后，住持与狸猫的故事就借由歌谣传遍了日本的大街小巷。现在，每年的10月下旬，证诚寺都会举行“狸猫祭”，当地的小学生还要表演住持与狸猫的歌舞剧。此外，由于证诚寺狸猫的赫赫声名，不仅木更津的铁路车站戳记上是狸猫的形象，就连当地的下水道铁盖上都镌有《证诚寺狸猫》的歌词。

关于狸猫的另一个传说《分福茶釜》，讲的是群马县茂林寺的开山祖师正通禅师遇到的一件奇事。传说，正通禅师有一次在云游的归途中遇到了一位身背铁锅的和尚，他恳求禅师收他为弟子。正通禅师把他带到寺里，让他做寺里的杂事，并给他取名为“守鹤”。就这样，很多年过去了。有一次，寺院要举行一次千人法会。因为寺中没有能为上千人提供茶水的锅，大家一筹莫展。这时候，守鹤带着他当初入寺时带来的铁锅，为大家烧起了水。让大家惊奇的是，无论从铁锅里舀出多少水，锅里的水都丝毫不见减少。于是，人们就把这口铁锅叫“紫金铜分福茶釜”。之所以称为“分福”，是因为其有“分享福气”的意思。据说，从开山祖师正通禅师在世时，守鹤就开始服侍寺里的住持。直到茂林寺第十代主持天南禅师时，守鹤在寺院里已经住了一百六十多年。一次守鹤睡午觉时，住持发现他身上长出了兽毛，身后还长着一条大尾巴，才知道他是由千年狸猫幻化成人的。然而自此以后，被识破了身份的守鹤就不见了踪迹。江户时期的《甲子夜话》第35卷以及《耳袋》第8卷中，都记载着这个传说。据说茂林寺的“分福茶釜”周长有1.2米，重11.2公斤，直到现在每年还吸引很多人前去参观。此外，茂林寺的参拜道两边各有一排形态滑稽的狸猫塑像，拜殿旁还有一座为纪念守鹤而建的“守鹤堂”。日本动漫创作者自然不会放过这个有趣的著名传说，动画片《火影忍者》中的我爱罗就是守鹤的化身。

《分福茶釜》的传说有不同的版本，有的版本中还有逗人发笑的细节。比如有时候守鹤的铁锅会忽然长出手脚跳起舞来，被寺庙里的和尚当作妖孽卖给了旧货铺。旧货铺主人干脆搭起了戏棚，让人来看铁锅跳舞、走钢丝，赚了不少钱。后来，旧货铺主人唯恐遭受报应，便把铁锅还给了寺院。

在类似的狸猫传说中，《文福茶釜》[①]（见图75）的故事赫赫有名。这个故事也有不

① “茶釜”是煮茶用的茶壶，“文福”是指热水在茶壶中煮沸时发出的声响。

同的说法，最常听到的说法是：狸一家三口住在大山里。有一天，他们穷得揭不开锅了，狸爸爸想把自己变成茶壶，让狸妈妈变成人去市场把自己卖掉，好用卖茶壶的钱补贴家用，过几天自己再找机会逃回家。在市场上，狸爸爸被寺院里的和尚买了去。回到寺院以后，小和尚要把茶壶擦洗干净准备煮茶，可刚开始擦壶底，狸爸爸就开始嘀嘀咕咕地抱怨："这样擦很痛的，小和尚你轻一点行不行啊？"当小和尚把水倒进茶壶，点着火烧水的时候，又听见茶壶里发出微弱的声音："啊呀好热！我快被烧死了！"这时，小和尚面前突然就出现了一只狸的头、身体和四肢——狸爸爸受不了"火刑"，现出了原形，急忙夹着被烧烫的尾巴逃之夭夭了。

类似的故事，在世界民间故事中很常见。在其他国家的民间故事里，常常有为了替主人挣钱，让主人卖掉自己的动物。然后，经过一些周折，它们最终帮助主人过上了富裕快乐的日子。不过这个故事中的狸一家却没那么幸运——穷得没有饭吃才不得已冒险骗人，辛辛苦苦得到一点钱，还付出了烧伤尾巴的代价。还有的狸更喜欢搞恶作剧，他们会变成和尚的模样，和寺内的和尚玩益智抢答游戏，如果输得不甘心，狸就会恼羞成怒，拿菜刀去刺对方，或是拿起火炉底下烧得滚烫的石头朝对方扔去。

其实，狸也并非只干捣乱的事。有些狸，由于受到了人类的帮助，会为了报恩变成贩卖茶锅或马的女子（见图76），把赚来的钱送给恩人以示答谢（也有类似的狐狸报恩的故事）。他们并不用自己的法术去偷拿别人的钱财，而是通过自己的劳动努力赚钱，这也是这种妖怪的可爱之处。不过，无论报恩也好，捣蛋也罢，到最后，狸都会被人类识破，这就是狸猫传说中有趣的地方了。另外，狸猫还常常会做出一些滑稽的举动，逗得人们哈哈大笑。例如，玩火却烧到自己的尾巴；发出各种奇怪的声响；把树叶变成钱来捉弄贪财的人；扮成天狗的模样戏弄过路的狐狸；偷喝别人家里酿的酒，喝得醉醺醺，走不了路，四脚朝天，在庭院里呼呼大睡……狸猫还有一个最大的特点，就是阴囊可以自由膨胀，即使下雨天忘了带雨具也难不倒它，鼓起阴囊就可以遮雨了。江户画师竹原春泉斋有一幅很有名的画作，画的就是狸猫用阴囊遮雨的情形。此外，日本人还认为狸猫的睾丸是招财进宝的吉祥之物，称之为"金蛋"，睾丸越大就越有福相。因此，在日本许多商店门口都可以看到手拿米酒瓶、赤裸着下身的陶塑狸猫。

在日本，狸的家族十分庞大，种类多种多样。比如人死之后变化而成的"幽灵狸"，行为古怪的"豆狸"，会吟诵俳句的"狸歌仙"，喜欢给路过的人剃光头的"坊主狸"，半夜三更捉弄和迷惑路人的"吊蚊帐狸"和"路冲狸"，在夜间吓唬人的"首吊狸"，能在空中飞行、酷似飞鼠的"风狸"，幻化成人形在人家中寄居的"妖狸"，在深山中捣鼓竹子的"竹切狸"，躲在人迹罕至的山路旁朝行人撒砂子的"撒砂狸"……不

可胜数。而四国爱媛县松山市的八百八狸，则是狸族中非常强大的一支。据说他们从天智天皇的时代就活跃在当地，一直住到现在。日本饮食店门口常摆着的戴着斗笠的狸，据说就是以八百八狸为雏形制成的。另外，在赞岐这个地方，有一只名叫团三郎的狸老大，是一只十分凶悍的“秃狸”，他带领手下把当地的狐狸全部驱逐了出去。自古以来，关于八百八狸的传说就有很多。《八百八狸物语》是在日本各地广泛流传的传说；水木茂的漫画《鬼太郎》第3册里的《妖怪兽》，讲的也是八百八狸想要统治东京的故事；此外，由吉卜力工作室出品、高畑勋导演的《百变狸猫》也是根据八百八狸的古老传说改编的。

《百变狸猫》中的狸，和传统故事中狸的形象十分吻合。在这部动画片里，四国、佐渡等地传说中的狸猫们悉数登场，简直就是一次“狸猫大阅兵”。这部动画片讲的是一群居住在东京附近的多摩山上的狸猫，为了保护自己世代居住的山林，决定用自己唯一的武器——变身术击败疯狂开发山林的人类。人类毫无顾忌地砍掉森林中的树木，铲平山丘，填平山谷，埋没田地，将多摩丘陵的原貌完全改变、变成新生地之后再在原地建成绿意盎然的新城市。在日本历史上，这是前所未有的开发计划。这种只能发生在现代社会的开发计划，是古老的信条所无法解释的。用狸猫的话说，就是：“把山铲平，再丢到别的地方的河里，这到底是什么计划啊？到底是为了什么？”

对日本现代城市规划颇有研究的科尔在《犬与鬼》中对现代日本的城市建设理念的评价，似乎正好能回答狸猫们的疑问：“把自然的地表铲平再用混凝土覆盖，这是‘丰饶’的体现，是‘进步性’‘现代化’的行为。第二次世界大战以前的日本，一切还很匮乏，工业化发展的只有城市部分，但都市因战争而毁坏。20世纪40年代后半期，日本盲目地寻求发展。就在这个时候，‘填埋、建造’的精神扎根到了日本土壤。如今，无论在多小的村庄里，开发建造遍地开花。所谓的进步就是建造崭新的建筑，这种想法成了日本文化的主流。”① 于是，人们不惜毁坏覆盖了地面千百年的绿林，斩断养育了世世代代人们的河流，毫不犹豫地朝“现代化”方向走去。

面对这一切，居住在山里的狸猫只能惶惑地承受。为了掩人耳目、生存下去，狸猫们要老老实实、辛辛苦苦地学习变身术，经过严格的训练后，还要冒着被识破的危险去人声喧闹的街市实战演习，学艺不精的狸猫如果不小心还很可能有生命危险。

然而即使经过无数次磨炼的顶级高手，能把变化的本领掌握得出神入化，甚至在狸猫世界中已经达到了至高无上的地位，在面对人类时，也还是节节败退。在整个保

---

① 〔美〕阿列克斯·科尔：《犬与鬼》，周保雄等译，中信出版社 2006 年版，第 21 页。

护家园、与工人们（在影片中，工人们显然是掌握了现代科学技术的人类的缩影）“战斗”的过程中，狸猫依靠法术所取得的那些小小的胜利，丝毫没有使他们的境遇有任何好转，也丝毫阻止不了人类对山林的毁灭性开发。就算好不容易利用变身术赶跑一些人，第二天工地上还会出现新的面孔。世世代代居住在森林里的狸猫，终于被虽然不会变身，却比会变身的他们厉害得多的人类夺去了家园。

和人类一样，遇到难以解决的、威胁到生命的危机时，狸猫们也分成了不同的派别。然而无论是“强硬派”“宗教派”还是“敢死队”，都没能拯救家园、拯救自己。从火球奶奶对小狸猫们的讲述中可以知道狸猫家族的兴衰史：“江户时代是狸猫的全盛时代。当时十分流行变身术，画家和文学家也常常以变身术为题材。可是由于狸猫太明目张胆了，引起了人类的反感。文明开化以后，人类便大量捕捉狸猫，用来做成皮草、毛笔、牙刷等，以满足他们的复仇心。各位，我们应该汲取这个惨痛的教训……变身术就像是一把双刃刀，不要因为过分使用变身术而激起人类的复仇之心啊。”然而火球奶奶的反思也并不能拯救狸猫，反而让只有“变身术”这一种武器的狸猫们不知所措。

为了恐吓人类，使人们停止对森林的毁灭，狸猫们苦练变身术，秣马厉兵，奋力一战，自以为上演了一出精彩绝伦、登峰造极的“百鬼夜行”。在这次所谓的“妖怪大作战”中，狸猫们全体出动，幻化成自古以来活跃在日本的传统妖怪，“粉墨登场”，齐齐上阵，以“狐狸嫁女”拉开序幕，接下来，唐伞、骨女、矮人、舞首、雷兽、飞头蛮、一目怪……轮番亮相，都以最凶神恶煞的形态出现在人类面前。然而狸猫们的魔法却没能吓倒人类，更为讽刺的是，人们竟然认为眼前出现的只不过是一场刺激、逼真，甚至略带幽默滑稽的闹剧。有的人带着猎奇的心理用摄影机拍摄眼前的情景，有人用“幻觉”和“心理作用”来解释这些“奇观”。

从四国来的狸长老因心力消耗过量而死，死前还在徒劳地期望人类能够“顿悟”。狸猫的幻术因长老突然去世而消失，街头有人对话：“已经结束了吗？”“真的很好玩啊！”“赶快回家睡觉喽！”“别忘了刷牙啊！”“这一切好像是做梦啊！”

不把真真切切出现在眼前的景象当真，单凭积累在脑中的经验和知识轻易做判断，这是人类的自信抑或是自大？是明智抑或是盲目？无论如何，狸猫们的背水一战，只换得人类心灵上一闪即逝的激动、温馨和柔软。当人们像欣赏完一出喜剧般心满意足地关门闭户并准备开始第二天“正常”的生活时，狸猫们只能在错愕中目瞪口呆地一一隐退。说到底，狸猫们要想取得胜利，前提是人类要对神明抱有敬畏之心。在四国，有的人还把狸猫奉为神明，狸猫的显灵会让人们十分紧张，所以四国的狸长老相

信自己能够利用变身术拯救东京的狸猫们。可是狸长老没有想到，在东京，人们在科学和“现代化”的武装下已经什么都不怕了。

似乎仅仅这样还不足以让狸猫们彻底失望，有人又做了一件远远超出狸猫的想象力的事。一座“梦幻乐园”的老板在电视上宣称“百鬼夜行”是他策划的一场节目，这种厚颜无耻的做法让狸猫们捶胸顿足却又无可奈何。正在这时，一只化身为人的狐狸出现了，劝狸猫们像它一样变身为人类，加入“梦幻乐园”。只有远离人群，他们才能生活下去。这只早已在人类社会如鱼得水的狐狸说：“多摩的狸猫们是没有未来的，正像多摩的狐狸一样。”然而这样一来，会变身术的狸猫们尚且能化身为人类过活，而不会变身术的狸子就只有自寻出路了。历经千万年的进化之后，他们又要面临一次大规模的“优胜劣汰”。善于应变的狐狸们已经这么做了，可老实守旧的狸猫们却无法做到。与狐狸相比，狸猫显得老实巴交，在灯红酒绿中无所适从。

狸猫们的日子越来越艰难。当人类不无卑劣地用流传了千百年的童谣把狸子召唤出来之后，火球奶奶为了挽救全族的性命，无奈地走出山林，来到极不适应的摄影机前说：“山林是我们的栖息地，请你们不要随意地毁掉它。这是森林所有生物的希望。”“也有一些狸子不会变身术，所以，没有了山，他们就无法生存。”然而这近似哀求的呼唤也没能起到任何作用，人类在做想做的事情时是没有那么容易放弃的。电影即将结束时，一只三年前离开故乡的狸猫回到了家，在千疮百孔的“山林”前痛哭：“这都是人类干的吗？会变身的是我们！有这种能耐的只有狸猫啊！难道人类也是狸猫吗？他们是比狸猫聪明很多很多的老狸子？把山还给我！把故乡还给我！把原野还给我！”

当所有的希望都破灭后，狸猫们反而坦然了。他们决定集合最后的力量，把这一带的景象还原，跟人类“斗一斗幻术”。他们知道这是没有结果的必输之赌，然而他们“为的只是玩玩”。即使再也不能过跟以前一样的日子了，他们也忘不了自己的身份：“如果失去了童心，那狸子就不再是狸子了。”这样的宣言，几近悲壮。所以，明知会幻灭，狸猫们还是要在幻术中最后一次看看自己的家园。

水田、青山、满眼的绿色。忽然出现在眼前的景象，让惯居都市的人类目瞪口呆。不过是几十年的工夫，人类已经无福再享用大自然丰厚的恩赐。缓缓的音乐声中，笨笨的拖拉机在阡陌上行驶，人们在农田里悠闲地劳作，儿童在田野中玩着陪伴了无数代孩子的游戏……“现代化”割断的，难道仅仅是树根和水脉吗？

在狸猫的幻术中，人类看到了自己的童年和他们的父辈；狸猫也在自己的幻术中看到了自己的过去：“那是我们，是小时候的我们！”他们忘我地向自己奔去，幻术消失

了，狸猫们奔到一座楼前，阳台上的孩子们看到了，似乎想起了一些什么："妈妈，狸猫真的会变身吗？"狸猫的幻术终究会消失，然而人类的"幻术"却真的能改天换地。人类，实在是比狸猫不知厉害多少倍。

"新市镇开发计划"还在毫无阻碍地进行。走投无路的狸猫们，终于走上了自己最不愿意走的路：那些掌握了变身术的狸猫，变成了人类的模样，按照人类世界的法则去工作和生活，为了生存辛苦地奔忙着。大部分狸子搞坏了身体，没有办法好好活下去。也许这样的生活，真的只有人类才能忍受得了。人类自以为优越，然而对于狸猫来说，"变成人类"却是很无奈的选择。那些不会变身的狸猫们居无定所，到处流浪。有的去神社安家，靠一些剩饭剩菜过日子；有的去了别的山林，却也没能过上好日子。然而无论是人类的开发计划，还是什么别的计划，狸猫们最终还是选择坚强地活下去，养儿育女，然后结束短暂的生命。

影片结束在狸猫们的一次族群聚会中——疲惫不堪的狸猫脱去西装革履，甩掉公文资料，飞快地奔向原野，无拘无束，载歌载舞。这短暂的联欢对狸猫来说一定是快乐的，可他们的快乐却让影片显得无比悲凉。

将充满反思和讽刺意味的题材用滑稽幽默的方式来表现，是这部电影的过人之处。影片令人爆笑的外壳包裹着无比沉重的主题——这样高难度的事，高畑勋竟然做到了。无论是狸猫们的造型还是动作都憨态可掬，影片的许多细节都幽默滑稽，极尽夸张变形之能事。影片开始时，那些正在学习变身术的狸猫们千奇百怪、漏洞百出的变化令人过目难忘，真正把动画片的优势发挥得淋漓尽致！狸—人—狸之间的转化十分巧妙，狸猫们的不同形态都显得稚拙可爱。另外，这部电影中包含了很多日本传统音乐的元素，比如传统儿歌、歌舞伎等；柔道、剑术、摔跤这些传统运动也被巧妙地融入影片，这些元素使这部电影日本味儿十足。

这部动画片得到了水木茂的大力相助，他热心地为影片提供相关的妖怪民俗资料，还担任了关于这部电影的访谈节目的特别嘉宾，为人们讲解妖怪作祟背后的真正原因。他强调，过度的土地开发和资源开采，已经严重破坏了人与自然原本的和谐状态。妖怪的"复兴"代表了大自然力量对人类的反扑，是大自然对人类的一种提醒。是啊，也许当我们真正体会到妖怪文化中所包含的生命哲学以及它的睿智和机警时，我们才不会简单地把它看作是一派胡言。

三、《龙猫》中的龙猫与日本人的“森林崇拜”

吉卜力工作室的标志龙猫，几乎成了宫崎骏创作的动画形象的代表。这个浑身带着乡间的质朴气息的胖乎乎、圆墩墩的龙猫，如今已经和宫崎骏于1997年创作的《幽灵公主》中的“树精”一道被载入了日本传统妖怪文化百科书中。龙猫并不是宫崎骏凭空幻想出来的。日本自古就流传着“TOTORO”的传说：在日本乡间有一种名叫“TOTORO”的精灵，从远古时代他就住在森林的深处，却从来不在人前露面，只有心地纯洁无瑕的小孩子才能感觉到他的行迹。

宫崎骏无疑认为，妖怪与孩子之间有奇妙的联系，与灵性渐渐被世事销蚀的大人相比，孩子更能直视生命的本质。当孩子们坐在龙猫巴士里无比兴奋地穿越森林原野时，大人们只能感觉到头上掠过了一阵凉风。即使是那些从心底相信精灵和妖怪的存在的人，也无法轻易和它们接近。影片中的爸爸，虽然十分热爱自然、尊重神灵，也无缘得见龙猫的面貌，这就是大人的悲哀了。

我很喜欢《龙猫》。这部电影中有太多“讨喜”的因素。可爱无比的姐妹俩，可谓神来之笔的憨态可掬的龙猫，还有影片中那些温馨得让人心醉的小细节，都令人过目难忘。特别是妹妹小梅发现龙猫的那几个片段，真让人感叹宫崎骏到底是从哪儿来的灵感，能把一个孩子刻画得如此娇憨可爱！怪不得有人不喜欢《幽灵公主》，有人不喜欢《红猪》，也有人不喜欢《千与千寻》，但几乎所有人都对《龙猫》颇有好感。

除了这些因素之外，《龙猫》还有另一个侧面，那就是它的神圣和庄严。那棵古老的、似乎能把整个村庄都笼罩起来的巨大楠木就展现出了影片的这一面。在日本，树木本来就被视为神灵的栖息之所，也是人们用来雕刻成神像、佛像的主要材料，日本最早的佛像就是用楠木雕刻而成的吉野寺的放光佛。树木作为制作佛像和神像的材料，在人们的眼里是带有一定神性的。而电影中的森林精灵龙猫，则是温馨可爱和神圣庄严的统一体。他在不同的场合会表现出不同的形态，初次登场时他显得娇憨顽皮，雨夜遇见姐妹俩时又很笨拙滑稽。但是在晴朗的月夜，他坐在古木枝头时，就显现出了作为森林精灵的神性。到了后来，他变成“龙猫公交车”送姐妹俩去医院探望母亲时，又表现出慈爱和神通广大的一面。在这部电影中，精灵并不是高高在上、不食人间烟火的，不是与世无争、不问世事兴衰的，而是在人们的生活中时隐时现，与人们相依相生，共享着同一片森林和天空。这也是日本妖怪文化的一个特点：妖怪与人类，从来就不能脱离彼此而独立存在。

宫崎骏的影片中常常会出现大片大片的原始森林，《风之谷》《幽灵公主》都是

如此。他的动画片中的人物，有不少是森林的热爱者甚至是保护神。青井汎在《宫崎骏的暗号》中这样分析《风之谷》中的娜乌西卡："从影片和故事情节来看，娜乌西卡的个性显示着一个能住在森林，制作奇奇怪怪的药品，还能骑上扫帚飞翔于天空的魔女的形象。实际上娜乌西卡喜欢在谁都不敢接近的腐海森林中独自游玩，在城楼地下进行危险实验——栽种腐海植物。乘上玫威自由自在地在天空中飞翔。就从她不视王虫为异类这一点上，就可以看出她是能接近恶魔，还能与恶魔互通思想的魔女。"[①]正是这样一个热衷于培育植物的女孩子，最后完成了保护和拯救大家的使命。而她之所以能做到这些，其中很重要的一个原因就是她心底深藏着对自然的敬畏和对生命的尊重。没有这样的心胸和信念，她无法完成与王虫荷母的"交谈"，也拯救不了任何人。

"只有不敌视森林，心怀对森林的畏惧，并且这两个条件要能合为一体，才能悟出这样深奥睿智的道理。"[②]的确，这就是宫崎骏对自然和神灵的看法。有人说宫崎骏是个很保守的人，所谓"保守"，恐怕就是对传统价值观的坚持吧。而日本传统的价值观中，就包含着对神明的信仰的尊重。日本从古至今传承下来的对自然和神明的敬畏，是可以从宫崎骏的动画片中清楚地看到的。在日本，很多动漫作品中都包含着类似的思想。比如在水木茂的《鬼太郎》中，我们也能看到同样的"保守"。和宫崎骏一样，水木茂也认为是人类破坏了世界的和谐与平衡，而妖怪是远远先于人类而存在的。然而，人类却为了自己的生存和繁盛，肆无忌惮地毁坏森林，毫不留情地破坏妖怪世界。

在《龙猫》中，宫崎骏对森林的热爱和敬畏通过父亲的话表达了出来。他说，正是因为那棵高大神奇的楠木，他才把家搬到了那儿。电影里的那棵透露着神圣和矜持的巨大楠木，苍老葱郁，蕴含着无限蓬勃的生机，不知经历过多少风雨，似乎是整个村子赖以生存的生命之源，同时也是这部电影中"神性"的来源。在日本，森林不仅仅是自然界的一部分，还早已融入了日本文化，形成了日本人引以为豪的"森林文化"。将日本"森林文化"发扬光大的，是开创了"梅原日本学""梅原古代学"的日本学者梅原猛。他曾说过，对日本人来说，最值得骄傲的不是飞速发展的经济，不是万世一脉的天皇血统，而是日本国土上覆盖着的大片大片的原始森林。森林在日本文化中占有十分重要的地位。日本是阔叶树林文化，土地肥沃，适于农作物生长。所以，生活在

① 〔日〕青井汎：《宫崎骏的暗号》，〔日〕宋跃莉译，云南美术出版社 2006 年版，第 37 页。
② 同上，第 41 页。

日本古代的绳文人不用费力开垦田地，就能有不错的收成。这种自然条件，让远古先民对自然产生了感恩的情感，认为自己得到了神的赐予和护佑。而有时的自然灾害，比如台风、山洪、地震以及火山的喷发，又让人们无比惊恐，面对自然的“神力”，人类感到无法理解，于是就认为是神在发怒，对其产生了敬畏之感。这恐怕就是日本原始神道产生的源头吧！所以，日本的“大多数祭坛是设在森林中的，以树作为神体，神域是不能没有树木的。可以说，原始日本人认为高山、巨岩、大树拥有巨大的生命力，它们的精灵是生命的象征，便产生了对它们的精灵的信仰”。[①]

梅原猛说，在日本人心灵深处存在着一种很深的“森林信仰”，人们对森林和树木的崇拜，是从远古时代开始并一直延续至今的。日本人的生活方式，在不知不觉中被森林塑造着，森林信仰也早已渗透到了日本文化的方方面面。在《世界中的日本宗教》中，梅原猛论述了森林与日本人生活和信仰的关系：

实际上一直到弥生时代开始，日本列岛几乎全被森林覆盖着。不仅是山上，就是平地上也全部覆盖着森林。日本到弥生时代以后才开始砍伐森林，把那里改造成为田地。不断地砍伐森林，扩大耕地面积——这就是日本人在两千三百年期间一直干着的事情。但是，有些地方的森林是不能砍伐的。那就是神社里的森林。神圣的地方不能没有森林。这是为什么呢？那还是由于从绳文时代以来日本人信仰的缘故。绳文陶器[②]上的那种花纹表明了什么呢？那是表现对树林精灵的信仰。没有任何东西能具有像树木那样巨大的生命力！树木的精灵是生命的象征。这样的看法是理所当然的。因为一颗小小的种子能长成那么高大的巨树，而且可以生存几百年、几千年。再说，人是依靠树木的恩惠生活在世界上的。吃的东西是树木提供的，住房、船只、衣服全都是利用树木制造的。所以绳文人利用树木编的绳子在陶器上印上花纹，大概是想把树木的精灵、生命力化为己有。而且树木也是神所附体的地方。伊势神宫的祭神仪式基本上是表现一种对树木、柱子的信仰。日本人的这种信仰一直可以追溯到遥远的绳文时代，在阿依努、冲绳的宗教中可以看到绳文时代的神道残留的痕迹……[③]

绳文文化把树木看成是一切生命的核心。根据梅原猛的分析，日本人信仰的原点

① 叶渭渠：《日本文化史》，广西师范大学出版社 2005 年版，第 26 页。

② 所谓绳文陶器，是在日本列岛上发现的一万二千年前左右使用过的陶器。是当时人们用植物纤维编成绳子，将其绕在陶器的周围而印下花纹的陶器。——引者注

③ 〔日〕梅原猛：《世界中的日本宗教》，卞立强、李力译，四川人民出版社 2006 年版， 第 23 页。

就是对树木的崇拜，日本神道教的基本点是对生命的崇拜，而且众生是平等的，人只是自然界中的一分子，并不比其他的生物高出一等。这种众生平等、生命乃是自然所赐的思想，对日本文化的形成有莫大的影响，在日本人的心里印下了深深的痕迹。

叶渭渠也在《日本文化史》中论述过树木在日本文化中特殊的象征意义："《古事记》《日本书纪》留下了许多自然神话，它们开章就以苇芽的萌生象征神的出现，以此说明在日本最早的自然不是神创造的，而是自然本身自力生成的，所以古代日本人将山川草木看作神的化身，作为其崇拜的对象。日本自然观也由此而产生，并作为古代日本文明的特征之一。""他们将树木视为神树，最早祭祀的是树木神。他们所信奉的神，不是高居在天上，而是栖居在树木上，依附在树木上显灵。所以自古以来，日本人都将神社建在郁郁葱葱的山林中。日本民间还信仰一种保护神，镇守在森林之中，以护卫人们的命运。所以日本固有的神道信仰祖先神，首先就是太阳神和树神，这表现了尊重自然的原始自然观。"①宫崎骏曾经说过，他十分憧憬日本古代绳文文化，认为森林深处充满阴暗的凶险和未知的好奇。由此可见，宫崎骏电影中出现的森林景象绝不是一种偶然，它包含了日本人心灵深处对森林的崇拜和热爱，是宫崎骏对自然界、对传统文化致敬的象征。宫崎骏一定对原始神道有着很深的体悟和认同。不知道大家有没有注意到影片中的一个细节：姐妹俩在雨中接爸爸回家的地方，是稻禾神社的巴士站。也就是在这里，姐姐梿月实现了一个夙愿——见到了龙猫，还看到了龙猫精灵巴士。这个细节折射出的是宫崎骏对于稻禾信仰的认同。

在这部电影中，乡间的人们和神灵、妖怪之间还存在着一种默契。刚刚搬到乡下的一家人，并不知道把屋里弄得满是煤灰和尘埃的"黑虫"原来是一种妖怪——它们出没在长久没人居住的屋子，会在角落里找个地方住下来，不知不觉地把屋子弄脏弄旧，然而一旦有人家搬进来它们就会飞走，并不会对人造成任何伤害。它们的离去像是听从了龙猫的召唤，仿佛这是人与妖怪之间的一个约定。在日本传统妖怪中，这样与世无争的妖怪并不在少数。人们知道这些妖怪的习性，妖怪也十分小心谨慎地不去打扰人们的生活，就这样世世代代地相处着，实在是一种理想的生活状态。

《龙猫》仿佛是宫崎骏对自己的放任和奖励。他在这部影片里尽情地描绘着他最迷恋的景色和最理想的生活。《百变狸猫》中只能出现在最后的幻觉中的水田，在《龙猫》中却真实地存在着。在水田中劳作的人们淳朴善良，邻里之间保持着亲切融洽的关系。在创作这部电影时，宫崎骏一定怀着像陶渊明在构想桃花源时一样的愉悦

① 叶渭渠：《日本文化史》，广西师范大学出版社 2005 年版，第 30 页。

和欢畅。乡间的空气十分清爽，蓝天上飘着大朵大朵的白云。河里流淌着清亮的水，就连鱼身上的鳞片都清晰可见。人们在水田里悠闲地劳作，路上偶尔会驶过简单朴素的农用机器。羞怯淳朴的农村男孩和欢快活泼的城市少女之间纯真的友谊，温暖真诚的邻里关系……这一切都透露出他对自然的赞美和对古朴生活的怀念。

尽管电影中的母亲一直在住院，一家人也一度笼罩在母亲病重的阴影之中，但这部电影总的来说还是轻松活泼的。没有拯救世界和人类的沉重，没有战争和飞行器，只是在讲一个简简单单的家庭故事和人们心中的朴素信仰。整个影片就像初夏的蓝天白云一样单纯明朗，而这样的轻松在宫崎骏动画中并不多见。

四、《幽灵公主》：被屠杀的兽神

很多人说宫崎骏的动画片的主题是“环保”。但是，看过宫崎骏的电影，特别是那些看似和“环保”关系十分密切的影片之后（比如《幽灵公主》和《风之谷》等），你肯定会觉得它们不仅仅是保护环境这么简单。日本人对自然和环境的看法与西方人不尽相同，是带有一种强烈的宗教色彩的。日本传统的神道就十分推崇自然，并把自然当作神来膜拜。自古以来，日本人的宗教就有日常化和习俗化的特点，体现在日常生活中的很多方面。而且，很难说日本人信仰哪一种具体的宗教，多教并存的现象是日本社会的一个特点。西方所提倡的环保一般是从科学和事实出发，目的也真的就是保护自然、保护人们赖以生存的环境。而宫崎骏更注重的是对传统宗教和文化的保护，因为在日本人的自然观念中，包含了许多神性的因素。宫崎骏的动画片，更多地是对那种传统文化的怀恋和追悼。比如说，在他的动画中处处可见“泛神论”的思想。《龙猫》中的龙猫和楠木；长期无人居住的屋子中出现的“黑小鬼”（从邻居奶奶那里，姐妹俩知道了它们的名字：烟尘渡）；“邻居奶奶”对神灵的坚信；孩子们与自然、神灵天然相通的本性，都是敬畏自然和泛神论思想的表现。还有《千与千寻》，在千寻进入隧道之前，电影中就出现了很多自然神的雕塑。一家人进入森林后，千寻从车里看到路边有一些蛤蟆[1]的神像，心里暗暗吃惊。千寻的父母代表的“现代成年人”已经失去了对神灵的敏感，而千寻代表的“现代儿童”还能够凭借孩子的天性捕捉到一些神灵的气息。宫崎骏动画片的关键词与其说是很多人所谓的“环保”，不如说是传统、神灵和儿童。

① 日本人把蛤蟆称为“蝦蟇”。古代日本人把狐狸、狸猫和蟾蜍均当作有灵性的动物，与蟾蜍相关的动画有《火影忍者》第 57 集《四处乱窜的蟾蜍老大登场 !!》和《犬夜叉》第 8 话《妖怪殿下九十九蟾蜍》等。

梅原猛说过："日本人最初的神灵信仰是一种自然信仰，一座山、一棵树、一块石头都可以被认为是神栖息的地方。这种信仰的痕迹至今仍然遗留在三轮山神社（大神神社）、石上神宫和冲岛。在三轮山神社，三轮山本身就是神体。在石上神宫，树木就是神栖息的地方。玄海滩的孤岛冲岛，是日本民族自古以来最信仰的神岛。在这里，岛本身就是神。"[①]这种源自古代的信仰，是构成妖怪文化的基础和源头。正是有了这样的土壤，才可能在后世产生出妖怪文化来。而这些被虔诚的信仰所笼罩的岁月，在后人的笔下焕发出了迷人的光芒。宫崎骏在电影《幽灵公主》中所说的"古代"，和妖怪传说中所描述的"妖怪的黄金时代"几乎是如出一辙——人与大自然中的各种生物十分和谐地相处，既互相尊重各自的界限，又能够发展出亲切友好的关系。那些从远古时代就已经存在的原始森林被山兽神统领护佑着，野兽们一直保持着自然的生活状态，舒适而优雅。森林中还有很有灵性的小精灵，它们在山林里忽隐忽现，和人时远时近。只要"你不理它，它就不会害你"。

然而到了室町时代，日本开始大举制造铁器、火器，人类把锋利的铁刃挥向了森林。人类与自然同生同息的和谐关系自此被打破，大片大片的森林几乎被人类砍伐殆尽。留存下来的，据说是靠传说中的山兽神和森林中的神灵保护着。于是在神灵与邪魔、神灵与人类之间，展开了一场保卫战。《幽灵公主》所描述的，就是这样一场神灵、妖怪与人类全体登场的恶战。

我们先来看影片中人类的群像。很显然，这部影片清楚地表现出了母系氏族社会的特征。黑帽大人统治的村子以开采山林中的矿藏和锻造铁器为主要工作，大家信心百倍，工作场面热火朝天。黑帽大人精明能干，深得人心，同时也十分冷酷无情。那些在黑帽大人带领下的女人们性格强悍，泼辣能干。锻造铁器的工厂里全是女人在劳作，她们不怎么看得起男人。活泼的女人让整个村子生气勃勃，她们的举止言行落落大方、毫不扭捏，而对待村中男人们和外来者阿西达卡的态度，更使她们的形象显得血肉丰满。

主人公阿西达卡一出场就似乎背负着"人类的罪孽"。他的那条被诅咒的手臂，使他无法安然待在自己的村落，要想解除魔咒，就要去追寻神灵。在黑帽大人的村子，他发现了制作武器的秘密工作间。正是这里的村民，不仅夺去了山神的森林和矿藏，还使山猪变成了邪魔。然而他同时意识到就算这里所有的人都不存在了也没用，因为人类是不会停止对森林的开发和掠夺的。这样做的结果只能是毁灭人类自己。于

① 〔日〕梅原猛：《诸神流窜——论日本〈古事记〉》，卞立强、赵琼译，经济日报出版社 1999 年版，第 139 页。

是他的使命就不再仅仅是为自己找到一个解除魔咒的办法，而是制止正在以自然为敌、疯狂向山林进攻的人类。阿西达卡坚持自己的信念，这种坚持让他与几乎整个村子的人为敌，同时也让他拥有了令人无法想象的神力。

在人类中，有阿西达卡这样敬畏自然、敬畏神灵，关怀着人类和自然最终命运的人，有黑帽大人这样认为人类的力量一定可以凌驾于自然之上的人，也有投机钻营、想要以神兽的头颅换取一生财富的吟游僧人，而且他们各有各的道理，各有各的信仰。也许人类的本领之一就是给各种各样的行为找到理由，为自己的举动提供合理的依据。不同时代的人，在不同思想的驱使下，会做出大相径庭的事，比如人类对自然和神灵的态度。梅原猛在《森林思想——日本文化的原点》中说，日本古代的神道是崇拜许多自然现象的多神论信仰，是旧石器时代和漫长的狩猎采集时代的人类的思想。在大约一万年以前，人类是在这样的思想下生活的：人们认为在自然中有神灵的力量，并把自然当作神来崇拜，同时认为灵魂在现世与彼世之间会不断地循环。这样的思想，在相当漫长的一段时间中是人类共同的思想。但是，人类在距今大约一万年的时候发明了农耕牧畜文化。当农耕牧畜成为新的人类文化时，山川、河流、森林等自然神也变成了障碍。因为如果继续信仰这些神，势必会阻碍农耕牧畜文化的发展。而此时的人类认为最有价值的，就是能给人带来现实利益的对自然的索取和开发。于是在这种观念的驱使下，人类开始“屠神”。《幽灵公主》就表现了人类“屠神”的过程。那被砍掉了头颅的兽神，象征的就是被戕害的自然。宫崎骏曾潜心研读过人类最古老的叙事诗《吉尔伽美什》（*Epic of Gilgamesh*）。这是苏美尔人于约公元前2000多年以楔形文字刻在泥板上的一部巨著。这首叙事诗叙述了苏美尔国王吉尔伽美什杀死森林神芬巴巴的故事，说明了城市文明是在杀害森林神这一历史的基础上建立的。在人类建立城市文明的同时，自古以来受到敬仰的自然神、动物神、植物神等都被看作是阻碍人类开发和进步的因素而不断地被“杀死”。这对它们来说无疑是灭顶之灾。

影片对遭受了严重戕害的神灵和森林的呈现，让人触目惊心。森林中的动物被夺去了家园甚至生命，自然对人类十分痛恨。它们发誓要与人类为敌，丧失理智的山猪就是最激烈的代表，而由怨念凝聚而成的“邪魔”，则是被戕害的自然对人类的反击。邪魔并非本来就存在，只是因为森林被砍伐，受到人类伤害的山猪一路狂奔，沿途聚集了十分深重的怨恨，这才变成对人类有害的邪魔。是人类先侵占了山林，失去栖身之地的山猪才会如此疯狂。若不是经历了痛不欲生、肝肠寸断的苦楚，山猪也不会变成邪魔。阿西达卡从山猪身体里取出的铁丸夺走了山猪的性命，而山猪在躯体化为骸骨之前说：“你们迟早会尝到我的痛苦。”人类发明的武器最终仍然要使人类自食恶

果。附到阿西达卡手臂上的邪魔，见到山兽神就会有剧烈的反应，这让阿西达卡明白邪魔产生的根源正是人类的暴行，只有停止对自然的征讨，人类才可能幸免于难。

片中的山兽神，是森林的护佑者。他的造型，显然借鉴了鹿的形象。另外，片中阿西达卡的坐骑也是鹿。赢得日本人的原始信仰的动物，除了鸟以外，最受崇敬的就是鹿了。日本林多山多，自古以来鹿就是人们十分熟悉的动物。《日本书纪》中有对鹿群的描述："麋鹿甚多，气如朝雾，足如茂林。"《尾张国风土记》中也有"川岛神经常化为白鹿现世"的传说。鹿，在人们眼里是有神性的动物。在弥生时代，鹿被视为"土地的精灵"，因为人们发现鹿的角每年到四五月份就开始脱落，然后慢慢长出新角，到了秋天新角就可以长成。人们认为，鹿角的生长规律与水稻的生长规律相似，鹿也因此被视为使稻谷生长、茂盛的神灵。而且，鹿有旺盛的生命力和很强的再生能力，因此受到人们的崇拜。《幽灵公主》中的山兽神，也正是掌握了森林生物生杀大权的神灵。他可以"步步生花"，也可以每到一处就带去一片死寂和萧索。然而当人们的信仰渐渐薄弱乃至崩溃的时候，即使对山兽神，也不再有原始的敬畏了。山兽神被看作是猎物和敌人，人们对他只有索取和杀戮，而不再有供奉和崇敬。森林在人们眼中也只是一个可以挖掘铁矿、砍伐树木的地方，村民们把采矿和伐木当作赖以生存的工作。人们还认为喝了山兽神的血会治愈沉疴，这是贪婪的人们为自己掠夺山兽神森林找到的另一个借口。

总之，从前的信仰是一去不复返了。"从前日本是一个有八百万'神仙'居住的地方。这就不是只限于深山幽谷的地界了。在屋子的后山，在家里的饭锅里都有神仙存在。可是生活在当今的我们都知道，像那样的地方已是十分狭小的范围，甚至可以说已经绝迹。……真的是神仙出没之地减少了吗？日本经济高度成长期过后，由于显著的乱开发，日本的自然遭到毁灭性的破坏。不单是'烟尘渡'[①]和'兽神'森林中的'木神'[②]如此，我想只要是'神仙'，都已丧失了存在之地。尤其深刻的问题是人们丧失了感知'神灵'的能力。人们'是否能够看出神灵'的心性变质，正是'神仙'濒临绝灭的危机所在。"[③]这段话，十分透彻地说出了人类对于神灵的信仰的崩溃以及由此而产生的信仰危机。从前，山林对人们来说是个无穷无尽的宝藏，人们和其他生物一样，可以在其中撷取自己所需。在《幽灵公主》中，山里有可以使人的伤口愈合、让人恢复

---

① 宫崎骏电影《龙猫》里的角色。在日本传说中，长久无人居住的房屋里会出现一种像黑色烟尘一样的名叫"烟尘渡"的妖怪。

② "兽神"与"木神"是宫崎骏电影《幽灵公主》中的角色。

③ 〔日〕青井汎：《宫崎骏的暗号》，〔日〕宋跃丽译，云南美术出版社 2006 年版，第 48 页。

体力的神奇的草药和灵湖。类似的力量其实一直都存在于自然之中，人们也一直深受其惠。只是，一旦失去了感知神灵的心性，所有的一切也都变得黯然无光。就连神性极强的山兽神，遭到人类的屠杀之后也不再是山林的保护者，而是变成了一股强大的力量，反击着肆无忌惮的人们。然而当阿西达卡把头颅还给他之后，一切就又都恢复了平静。兽神重新回到原来的样子，恢复了神的灵性和纯洁。神灵并不会向人类索取什么，他们唯一的要求，也许只是希望人类能停止屠杀。然而尽管如此，人类往往还是做不到。从某种意义上来说，所谓屠杀，并不是血淋淋地手刃神灵，而是将神灵驱赶出自己的内心，再也不相信他们的存在。

五、《悬崖上的金鱼姬》与人鱼传说

宫崎骏2008年的电影《悬崖上的金鱼姬》，是一部根据人鱼传说改编的作品。如果把这部电影放在宫崎骏本人的创作中去衡量，窃认为它并不出色。

首先，在这部电影中处处可以看到宫崎骏以前作品的影子。人物造型和故事结构当然不用多说，甚至连很多片段都有似曾相识的感觉。每次看到一个熟悉的镜头，都会令人忍不住叹息宫崎骏想象力的枯竭。

其次，人物性格塑造方面也乏善可陈。比如影片对波妞的父亲藤本的塑造，就很难令人信服。在电影开始的时候，藤本是被当作反面人物来塑造的。这不仅是因为他对女儿们的严厉看管，还因为他用很多手段积攒了一种能量，希望以后能在与人类的对抗中派得上用场。然而故事发展到最后，这个邪恶的魔法师却一下子变得善良温和了。宫崎骏让波妞善良的妈妈出场，无疑是想解释藤本巨大的转变，但这显然并没有太大的说服力。

当然，这部电影也并非毫无可取之处。比如，波妞活泼可爱的形象十分惹人喜爱，为宫崎骏的动画人物群像又增添了新的一员。又如，这部影片仍然延续了宫崎骏善于通过细微的动作和表情来表现人物内心的优点。在表现金鱼刚刚变成人类后的兴奋和新奇时，就有很多细腻温暖的细节。另外一个值得关注的地方是这部动画片有意识地削弱了流传于世界各地的人鱼传说中的悲剧因素，给了故事一个欢快的结尾。

人鱼（见图77），在很多国家的民间传说、童话中都出现过。丹麦童话大师安徒生更是以一篇《海的女儿》，将人鱼的崇高和美丽推演到极致。日本童话作家小川未明也有一篇广为流传的童话《红蜡烛与美人鱼》，里面的美人鱼形象和海的女儿虽然不同，却同样能打动人心。然而这两个故事的主题却又大相径庭：《海的女儿》是以

一种纯净哀婉的细腻情感以及宗教般的牺牲和慈悲让人心折、叹服；《红蜡烛与美人鱼》透露出的却是对人类的贪婪、背信弃义等劣行的批判。如果说《海的女儿》中的人鱼公主像是一位纤尘不染的精灵，那么《红蜡烛与美人鱼》中的人鱼母女，就更像是日本传统妖怪的形象了：她们绝非不食人间烟火，有时候，她们的感情比世人要浓烈很多，法力只是帮助她们舒缓情感的方法和途径。如果她们心头漫溢着的是怒气、怨气，那么法力造成的结果极可能是灾难性的。

在各国民间传说中，人鱼的形象也有很大的不同。西方传说中的人鱼，大多是鱼尾人身的美丽生物，以女性居多。而在日本的民间传说里，人鱼是一种神秘的鱼族，被称为鲮鱼或发鱼。她们的姿态并不一定很美，甚至是奇形怪状的较多。人鱼只在狂风暴雨迫近时出现，若狭湾、九州、四国等近海，都是人鱼出没的地方。

自古以来，对于人鱼的出现，有人说是不祥之兆，也有人说是祥瑞的象征。关于人鱼最早的传说发生在推古天皇27年（619年），据说有渔夫在摄津国（大阪府及兵库县一部）的堀江这个地方捕获了一条人鱼，外形像是人类的婴儿。这样的事，江户时代也发生过，尤其是宽政12年（1800年）据说有人在大阪西堀附近的河里钓到了人鱼，很多人都看到了，造成了很大的轰动。这个人鱼身高一公尺多，并发出婴儿哭泣般的声音。

菊冈沾凉著的《诸国里人谈》中也有关于人鱼的记载。说的是18世纪初叶，若狭之国有渔夫加害人鱼而招致天灾的故事。若狭之国的大饭郡有一座御浅岳是御浅明神的居所，人鱼被当地的百姓视为御浅明神的使者。宝永年间的一天，乙见村的一位渔夫去海里捕鱼，发现有东西躺在岩石上。凑近一瞧，这个“怪物”有着人类的头，胸前有像鸡冠一样的红色肉褶，下半身是一条鱼尾。渔夫看了觉得很恶心，拿起船桨就把它打死，扔到海里去了。很快，海上掀起大风大浪，剧烈的海啸整整持续了17天才停止。海啸过后，发生了猛烈的地震。从御浅岳的山脚下直到海边的地面都裂开了，乙见村也因此沉入了海底。这次大灾难，据说是御浅明神为了惩罚人类而制造的。

在人鱼的传说中也有类似“动物报恩”的故事。据《广大和本草》记载，有位渔夫捕获了人鱼之后，又把她放生了。三天以后，人鱼又游到岸边向渔夫告别。

人鱼到底是什么模样？其实，究其根源，日本的人鱼与中国有很密切的关系。《山海经·海内南经》中记载的“氐人国”，“其为人面而鱼身，无足”，即是神话传说中人鱼的形象。在《山海经》里还有一些文字，描述了诸如鲮鱼、山椒鱼、大鲵（娃娃鱼）、鳗、鲶鱼之类的水中生物，长得像人形，全身覆盖着鳞片，接近半人半鱼的怪兽形象。这些人鱼的动物性较多，而《搜神记》中记载的“鲛人”则更具有人性和神性。《搜神

记》卷十二中有一段关于鲛人的记载："南海之外有鲛人，水居如鱼，不废织绩，其眼泣，则能出珠。"类似的记载在《博物志》《述异记》中也有。另外，《太平御览》上还有这样一个故事："鲛人从水出，寓人家，积日卖绢。将去，从主人索一器，泣而成珠满盘，以与主人。"《太平广记》中也有对人鱼的描述："海人鱼状如人，眉目口鼻手爪，皆为美丽女子，皮肉白如玉，发如马尾，长五六尺。"这些故事里的人鱼已经越来越接近于人，与北欧童话中的人鱼形象已经相去不远。可见，"人鱼"这一形象是经过了鱼—兽—人的转变的。这些传说流入日本，为日本人鱼形象的确定提供了依据。

在日本7世纪完成的《日本书记》里，有"像人一样的异形之物""既是人也是鱼"之类的文字，描述了人鱼当时的形态。在13世纪的《古今著闻集》里，人鱼被描述成"头部像猿猴，有着像鱼一样细细的牙齿"的怪兽。而《古今奇谈莠句册》中的记载是："头部像人脸一般，眉毛眼睛俱全，皮肤很白，头发是红色的，红鳍之间有手，并且指间有蹼，下半身为鱼形。"

在江户时代末期，西方的人鱼像传入日本，研究荷兰文化的学者大槻玄泽所写的《六物新志》（1786年）中附了人鱼的图片，上半身是人的模样，下半身是鱼形，有鳞片和鱼尾。人鱼在人们心目中的形象，由此渐渐确立。这本书中也记载了"人鱼之骨"，据说是可以入药的珍品。曲亭马琴（1814—1842年）的长篇历史奇幻小说《南总里见八犬传》中写到人鱼的油脂很有用。书中对油脂的具体用途没有清楚的描述，但当时出版的古本上有人鱼上半身的插图。这段时期，还传说有人发现了人鱼木乃伊，可见当时的人们相信人鱼是真实存在的动物。

到了明治时期，作为植物学家和民俗学者的南方熊楠，将儒艮以及海牛等海洋动物的生态陆续写成了专著发表。根据书中的描述，人们普遍认为人鱼就是以这些海洋动物为原型幻想出来的动物，但是冲绳地区的人们依然相信人鱼是真实存在的。也有人不敢捕捉儒艮，以食用儒艮的肉为禁忌，因为他们仍认为人鱼有神性，食用人鱼的肉会招来噩运。在日本的民间传说中，吃了人鱼肉的人可获不死之身，但这样的情况只是凤毛麟角，大多数吃了人鱼肉的人都会被毒死，而身体强健的人则会变成怪物。

人们不敢吃人鱼的肉，还有一个原因。据说，有人因为吃了人鱼的肉而得以长寿，可身边的亲人都一个个离他而去，于是他也并没有因为长寿而得到快乐和幸福。如此看来，即使吃了人鱼肉之后真的能长生不老，也并不是值得庆幸的好事。在日本很流行的《八百比丘尼》的传说，讲的就是这样的故事。日本福井县的小浜市有一座"空印寺"，寺内有一个"八百比丘尼洞"，据说就是八百比丘尼圆寂的地方。在日本，八百比丘尼的传说遍布各地，小浜是传说的起点。在不同的地区，故事的内容和细节不尽相同。

很久以前，在日本若狭一个叫小浜的村子里，新搬来一位名叫高桥的男子，像是一位渔夫。有一天，高桥请邻居们到家里吃饭，大家高兴地答应了。宴席开始之前，有个村民无意中发现高桥家的厨房里正在烹煮鱼——这尾鱼长着像人一样的头！这不是人鱼吗？！这个村民吓得赶快悄悄告诉了别的客人，让大家心里有数。当煮好的鱼端到大家面前，村民们都装作吃得津津有味的样子，其实没有人真敢吃下去。可是，有一个村民却偷偷把鱼肉藏在袖子里，带回去让妻子把肉吃了。结果，吃下人鱼肉的妻子活了八百年，见到了自己的第七世孙，还依然保持着当年的青春和美丽。人们称她为“八百比丘尼”（比丘尼：佛教对尼僧的称谓）。

据说，这个故事中的人鱼，是叫高桥的男子从异界（也叫“异域”，一般指的是远离故乡或祖国的土地，或者边境之地。有时也指人死之后所到的世界。除此之外，日常生活的世界里突然出现了超乎寻常的现象，有时也被称为“异界”）带回来的土特产。至于他为何想让大家吃人鱼的肉，就令人难以捉摸了。故事中吃下人鱼的肉而得以长生不老的“比丘尼”，虽然青春永驻，但其实却过得痛苦万分。亲人的接连离去，使她深深体悟到生命的短暂和人世的无常，自己却无力改变命运的际遇离合，只能无奈地接受。在她八百年的生命里，她周游过列国。晚年，她回到了故乡若狭后，就一直住在尼姑庵里，再也不同外界接触了。活到将近八百岁的时候，她一个人独自进入寺院中的洞穴，绝食而死。

另一种说法是：高桥从海中的某个岛屿带回了人鱼肉，被不知情的女儿偷偷吃了，从此以后就保持着当时的样子。她在一百二十岁那年就看破红尘，出家当了尼姑，云游各国。所到之处，她遍种山茶花，还给穷苦人看病施药。八百岁时，她才回到故乡，在空印寺中的洞窟前种了一株山茶，预言说：“树枝枯萎时，大概也是我了结一生的时刻。”据说，那株历经了几世的山茶，至今仍枝繁花茂，不见枯萎，而比丘尼本人则进入山洞，不再出来。

在日本传统的妖怪中，还有一种名叫“矶姬”的类似于人鱼的妖怪。她的下半身也是鱼形，但脸部和人鱼有很大的不同。“矶姬”的嘴角一直裂到耳根，牙齿尖利，头上还长着两架“鹿角”，是非常可怕的海妖。她常常藏匿在巨浪翻滚的海岸边，有人靠近的时候就乘着风浪袭击，将他们的身体从头部开始扭转。“矶姬”身长约为二十至三十多公尺，无论是多么有力的男人，都无力招架她的攻击。“矶姬”的传说则更多地表达了生活在岛国的人们对海啸、飓风等自然灾害的畏惧。这种畏惧从对“矶姬”的外貌和威力的描述中可以清楚地看出。在《鬼太郎》中出现的“矶女”其实就是“矶姬”，她长着一条像蛇一样的尾巴，长长的头发可以把人轻易地卷入水中，她的悲鸣能

使岩石震动、引起龙卷风。另外，能使船员丧命的“海坊主”的传说也表达了同样的心理。希腊神话中，有一种名叫“赛莲”的海妖，也被认为是人鱼的一种。不过她的背上长有翅膀，所以也有人认为她是人鱼与鸟的混血妖怪。“赛莲”有非常动听的声音，这声音就是她蛊惑海上旅人的武器。希腊伟大的英雄奥德赛就曾遇到过海妖“赛莲”，想了很多办法才摆脱了她们的诱惑。同是人鱼，爱尔兰传说中的人鱼“海格”就不会直接伤害人类。“海格”是暴风雨来临之前出现的美丽的人鱼，是人鱼中性情最温顺的，有时候还会和渔夫恋爱结婚，生下全身长满鳞片、手上有蹼的孩子。有时候，海格还会变化成没有角的牛出现在海边，戴着红色的羽毛帽。有了这顶帽子，她们才能自由地潜入水中活动。一旦被恶作剧的人们偷走帽子，“海格”就无法再回到大海中了。

人鱼中也有男性。不过，这些为数不多的男性人鱼都其貌不扬，全身绿色，长着红红的尖鼻子。男性人鱼虽然相貌丑陋，却都很温顺善良。不过，人鱼一族的男女比例并不协调，而且在世界各国的民间传说中，人鱼都不会和同类结婚，每一条人鱼都是设法从人类中选择一个配偶并想办法把他（她）带到大海里去生活。

如果把关于人鱼的传说看作一个整体，它们反映出了一种人们难以梳理清楚的矛盾。这些传说包含着人们对生的留恋和困惑，以及对死的恐惧与从容。自古以来，长生不老就是人类的梦想，然而，长生不老未必是幸福的仙药。在中国神话传说中，吃了不死药而独居广寒宫的嫦娥，也只能在天上宫阙中品味着冷冷清清的孤寂。“嫦娥应悔偷灵药，碧海青天夜夜心”，一语道破了此类传说中包含的辛酸与无奈。鬼也好，神也罢，其实都是人间生活、人类情感的铺展和延伸。

由于关于人鱼的传说扑朔迷离，人们在内心多半还是把人鱼当作一种不祥的妖怪。但是人们认为人鱼的声音十分美妙，这一点是东西方的人鱼传说的共同之处。安徒生的《海的女儿》自然无须多说，熟悉这篇童话的读者都知道小人鱼的声音有多么神奇美妙；另外，在《哈利·波特与火焰杯》里，也有对人鱼优美的歌声的描写。在日本，关于人鱼的作品也有很多：漫画类有高桥留美子的漫画单行本《人鱼森林》，电影有《下水道里的美人鱼》，文学方面有谷崎润一郎的《人鱼叹息》以及小川未明的《红蜡烛与美人鱼》等。根据水木茂的同名漫画改编的动画片《鬼太郎》中也常有人鱼出现。飘浮在妖怪横丁园半空的阿玛比埃，是一条说话奶声奶气的小人鱼。传说中，阿玛比埃时常出现在九州的熊本。很久以前，她常为国王和公主预言，并因为预言准确而备受宠爱。后来，人们不再相信预言和魔法，阿玛比埃也就得不到信任和宠爱了，她因此十分沮丧。在《鬼太郎》中，她是一个十分自我的小姑娘，心性接近于神

灵，生活却十分孤独。她一直保持着少女的性格，不会说迎合别人的话。来到妖怪横丁园后，她因为常常对别人说不祥的预言，和大家的关系一度很紧张。在危急的时刻，她用自己的灵力救了大家，也终于明白了怎样与人相处。显然，《鬼太郎》中的阿玛比埃和传说中的人鱼并不完全相同，而是被赋予了儿童的特点。正如《悬崖上的金鱼姬》中的波妞，尽管拥有人鱼的外表，但她内心深处涌动的情感，却和人类别无二致。

第三节　日本其他动漫作品中的妖怪文化

一、《犬夜叉》中的七宝与日本狐妖

在日本民间传说中，狐狸是最常见的妖怪之一。公元9世纪的《日本灵异记》里，就有关于狐妖的记载，讲的是美浓国（今日的岐阜县）大野郡的一个男子娶狐狸幻化而成的女子为妻的故事。后来，人类娶狐狸为妻的故事渐渐增多，在有的故事中，丈夫发现了妻子的真面目后，狐妻只好告别丈夫。可每到农忙时期，狐妻就回来帮助丈夫收割庄稼，而且他们家的收成特别好。之所以会有这样的传说，是和日本的“稻荷信仰”分不开的。那么，大名鼎鼎的“稻荷信仰”到底是什么呢？

“稻荷”即“稻子的果实”，最早的稻荷神社是农民向农耕神祈求五谷丰收的地方。在日本各地，祭祀农耕神的稻荷神社十分普遍，而且只要提起稻禾信仰或者稻禾神社，人们就会想到狐狸。这是由于狐狸能捕食田鼠，对保护庄稼有不小的贡献，因此人们就把狐狸当作农耕神的使者来祭拜。京都的伏见稻荷大社非常有名，被称为日本稻荷神社的大本营和稻荷信仰的中心。神社里除了有极具日本特色的千本鸟居外，还有精美可爱的狐狸雕像。伏见稻荷大社里的绘马[①]也很有特色，外观是可爱的狐狸造型，许愿的人可以为它画上胡须，请狐仙帮忙完成心愿。日本人对狐狸的重视和崇拜，还表现在人们生活中的其他方面。日本有一种“稻荷寿司”，是用豆腐皮包裹酸酸甜甜的寿司饭做成的。据说是因为狐狸很喜欢吃油炸豆腐，祭祀稻荷神时，油炸豆腐是不可或缺的供品。“稻荷寿司”以“稻荷”为名，蕴含着“丰收”“富足”之意。

据日本民俗学家柳田国男研究，日本人对狐狸的祭祀经过了三个阶段的演变：“狐的神谕”的祭祀—“狐施行”的祭祀—“逐狐”的祭祀。所谓“狐的神谕”的祭

① 人们用来许愿的小木板。许愿的人把愿望写在上面，挂在绘马专用的架子上，祈求达成愿望。

祀，是指狐狸作为农耕神的使者，向人类传达了神谕，人类为了表示感恩举行的祭祀。“狐施行”是指在粮食贫乏的冬天，人们在旷野上放上粮食给狐狸吃的习俗。这一习俗中既包含了人们对狐狸的感恩，也体现了对它的敬畏。因为如果狐狸不吃人们供给的食物，人们就会担心是不是得罪了稻荷神。第三个阶段的“逐狐”祭祀，则与前两种祭祀大异其趣。狐狸从通灵的“善神”变成了“恶神”，各家各户都要敲锣打鼓驱赶狐狸。之所以有这样的变化，是因为天长日久，随着各种文化之间的互相影响，人们在狐狸的形象中增添了很多特性，狐狸的形象变得日渐复杂了。据说道行深厚的狐仙能救人于危难，替人消灾解厄；而走上邪道的狐妖则会施法迷惑人，结果往往是人狐两伤。

狐妖，在各国的民间传说中都不少见。在中国，早在《山海经》中就已经出现了九尾狐这种妖怪。《山海经·南山经》中记载：“青丘之山，有兽焉，其状如狐而九尾，其音如婴儿，能食人，食者不蛊。”《海外东经》中也说：“青丘国在其北，其狐四足九尾。”这种啼声似婴儿的能吃人的妖兽，就是中国的九尾狐最初的模样了。然而狐在中国并不完全是一种对人有害的妖怪，而是亦正亦邪，具有很强的灵力。自古以来，中国人都相信狐狸的出现代表着某种征兆，或许是喜事盈门，或许是大难临头。东汉的许慎在《说文解字》中说，狐是“妖兽也，鬼所乘之”，但同样在汉代的画像石和画像砖上，又常常可以看到九尾狐作为祥瑞的象征，与白兔、蟾蜍、三足乌等并立在西王母的宝座旁边。在东汉和西汉时期，关于九尾狐食人的说法已经开始渐渐减少，同时，认为九尾狐能给人们带来吉祥的说法渐渐多了起来。《白虎通德论·封禅篇》中还说，九尾狐象征着子孙繁多，人丁兴旺。到了唐宋时期，民间很流行为狐建造庙宇并对它进行参拜。唐代的张鷟在《朝野佥载》中说：“唐初以来，百姓多事狐神，……当时有谚曰：无狐魅，不成村。”可见百姓对狐的尊崇和狐狸信仰在民间的普及。在很多地方，人们把狐狸看作是神仙，一看到狐狸出现就会双手合十向它表示敬意，并祈求狐仙保佑。在那些专门为狐建了庙宇的村庄里，如果有人所求之事得以实现，一定要到庙里去还愿，否则狐仙就会降罪于人，弄得全家鸡犬不宁。这就是民间所谓的“狐祟”或“狐邪”。而到了明清，狐的形象就更加丰富了。在蒲松龄的《聊斋志异》中，关于狐妖的故事远远超过其他鬼魅仙妖的故事，其中的许多篇幅，都可以看作为狐妖立传的奇文。而在《西游记》《阅微草堂笔记》等书中，狐仙、狐妖的故事也不胜枚举。

中国最著名的狐妖要数幻化成美女苏妲己的九尾狐（见图78）了。这只出现在《封神演义》中的狐狸受命迷惑商纣王，导致商纣王把商朝稳如磐石的江山都给断送了。说起来，这只狐狸还真不简单，不仅在中国赫赫有名，就连印度和日本也有她的踪迹。日本有一个名叫“杀生石”（见图79）的著名旅游景点，据说就是妲己遭到封印

的地方。原来，这只九尾狐在来中国之前，先在印度待了一段时间，印度国王在她的迷惑下，将大好河山治理得支离破碎。百姓们苦不堪言，同仇敌忾地追杀她，她仓皇逃到中国，却又幻化成美女妲己，故伎重演。中国的众神当然也不会轻易放过她，然而她身手不凡，又沿水路逃到了日本，混迹在皇宫里。当时，九尾狐还不知道自己在日本已经有了很高的知名度，皇上早已听说她在印度和中国的“壮举”，早就布置好了强大的兵力对付她。然而凡间的兵将对九尾狐的法术毫无招架之力，瞬间兵力折损大半，却奈何不了她。正在这危急关头，皇宫里来了一位和尚，自报家门说是从印度而来，一路辗转，专为追杀九尾狐。皇上听了大喜过望，急忙让他施法除妖，他果真不负重托，把九尾狐封印了起来。被封印的九尾狐化成了一块巨石，然而和尚付出的代价也无比巨大——为了封印九尾狐，他把自己的性命都丢了。封印狐妖的石头后来被叫作“杀生石”，因为九尾狐虽然被封印，却还能够从石头里向外散发妖气，路过此地的人畜鸟兽无一生还。

在日本，这个故事中的九尾狐就是大名鼎鼎的狐妖——玉藻前。然而这种流窜作案、法力高强的狐妖，在狐狸一族中只是“凤毛麟角”。除了九尾狐之外，白狐（见图80）也是很多传说中都提到过的法力较高的狐狸，但它的法力和九尾狐相比还是要逊色很多。在中国和日本的一些民间传说中，和人类结婚的美丽女子多为白狐所化，平安时代著名的阴阳师安倍晴明据说就是“白狐之子”。《葛叶物语》中记载，白狐葛叶（见图81）与安倍晴明之父安倍益材相遇相识、相知相爱，生下安倍晴明六年之后却不能再留在人间，只得不辞而别。这个凄美的故事，在日本可以说是家喻户晓。根据《信太妻》中的记载，安倍晴明的父亲所娶的其实是一位地位卑下的卖艺女子，然而白狐葛叶的传说，对巩固安倍晴明在人们心中的地位有极大的帮助。有什么比“白狐之子”的身份更让人感到神秘莫测、天赋灵异的呢？有了如此非凡的出身，不当阴阳师简直有点说不过去呢！这样的故事在中国也很常见，并被一而再、再而三地重新演绎。

通常，人们认为白狐是“善狐”，不会给人带来厄运。但黑狐就不同了，它的出现常常会给人们带来灾难。如果被它“附体”，人就会生奇怪的病。在日本的四国地方，一说到“变身”或者某人“被迷住了”，人们就会认为是狐狸在作怪。

在日本流行的另外一种说法是，狐狸分为“善狐”和“野狐”。“善狐”包括金狐、银狐、白狐、黑狐和天狐五种，金狐和银狐分别是太阳和月亮的化身；白狐是一种灵狐；黑狐是北方的神兽，也是北斗七星的化身；天狐则是法力高强、寿命长达千岁以上的狐仙。而“野狐”则是人们厌恶的狐妖，它通晓咒术，能给人带来灾害，有时还被人们看作是淫邪的化身。

在大多数故事中，狐狸的法术并不是很高。成精的狐妖最常见的法术是点“狐火”（见图82）。当狐妖们以狐狸的形态出现时，“狐火”从尾巴发出，而以人的形态出现时，“狐火”就从指尖发出。另外，《北越雪谱》[1]中将狐狸描写得细致入微，生动有趣，并具有幻想色彩。根据记载，狐狸会从嘴巴吐火。不过，仔细看则是狐狸呼出的气体在空气中燃烧。这些所谓的“狐火”，可没什么大不了的，不过是些唬人的障眼法而已。《犬夜叉》中的七宝，是个可爱的小狐狸妖怪。他法力不高，浑身的孩子气，天真调皮得想让人把他从电视机里拉出来。可是他发出“狐火”的功力实在有限，只能相当于乌贼逃命时冒出的墨汁，或者在郊外野炊时点起的篝火。

在日本民间传说中，每到除夕之夜，日本各地的狐狸都会聚集到江户，于是就有无数游移着的“狐火”，分外壮观。然而在昼夜交接的时刻，这些“狐火”会引发火灾，可能会造成很大的危害。这种说法，很可能与日本人对火灾的恐惧有关。日本传统的建筑多为木结构，一旦发生火灾，极易殃及临近的房屋，火势常常会迅速蔓延，后果很严重。而除夕之夜香烛遍燃，又是容易发生火灾的时间。这个传说，很可能是提醒人们“天干物燥，小心火烛”。

关于“狐火”的说法众说纷纭，各地都有自己的传闻。有人说，“狐火”是狐狸叼着马骨发出的火；美浓国当地的传说则是狐狸点燃马的趾甲发出了“狐火”。能想出这么奇怪的招数“作法”的，大概也只有古灵精怪的狐狸吧。狐狸们费了这么大半天劲儿点起火来，自然不是为了照明这么简单。据说，在晚上看见“狐火”的人，很容易走着走着就迷路了，或是遗失了随身携带的什么东西。更有甚者，有的人还会被施以法力而变成狐狸，很难再变回人的形态。这种不可思议的现象，其实又回到了“狐狸作祟迷惑人”的传统说法中，无论是用美色迷惑国王的九尾狐还是只能点火起哄的小狐妖，他们的法术有一个共同的特点：让人们神志不清，丧失判断力。

在日本很多地方都流传着一种说法：太阳下山的时候，如果人穿上新的草鞋（或者木屐），就会变成狐狸。所以日本人习惯在早上穿新鞋，如果在傍晚不得不穿，一定要在鞋底涂上一层煤灰或墨汁。

到了现代，大名鼎鼎的狐妖常常出现在文学作品和电影中。日本有一本图画书，名叫《狐狸的神仙》，说的是一只小狐狸非常想玩跳绳，就求神仙赐给他一根。正巧，一个小姑娘在玩过跳绳之后把它忘在了树枝上，狐狸看到后还以为是自己的愿望实现了。小姑娘回去取跳绳时发现狐狸正玩得兴高采烈，于是他们就一起玩了起来。游

---

① 《北越雪谱》记述了日本北越地区各种各样的雪、雪中的轶事与传闻、雪地人民的生活。

戏结束时，小姑娘想要回跳绳，可是小狐狸却坚信那条跳绳是自己的，因为跳绳上写着自己的名字。原来，小姑娘和狐狸同名，跳绳上的名字是她写上去的。小姑娘有点舍不得那根跳绳，可是她的弟弟说："原来姐姐就是狐狸的神仙啊！"听了这句话，小姑娘如释重负，开心了起来。这个故事中的狐狸没有太多的"妖性"，就是一个活脱脱的小孩。在电影方面，黑泽明导演的电影《梦》里就有狐狸娶亲的场面；《百变狸猫》中的"百鬼夜行"，也是以狐狸娶亲的场景拉开了序幕。而专门讲述狐妖故事的动漫作品也不在少数，2008年上映的《我家有个狐仙大人》就是一部将狐妖等传统妖怪传说与现代中学生的生活结合在一起的作品。

高桥留美子的漫画《犬夜叉》里也出现了狐妖的身影——小狐狸七宝。活到现在的妖怪，大都经过了很多次"变身"，被"儿童化"也是现在妖怪们的一种遭遇。妖怪被"儿童化"似乎是难逃的宿命，因为不管怎么说，儿童的心里还是会为妖怪们保留更多的空间，让妖怪的形象更靠近儿童，也是创作者们一种自然而然的选择。在《犬夜叉》中，高桥留美子把大部分的笔力放到了犬夜叉、戈薇、桔梗等人的身上，大家在看《犬夜叉》时也各有自己关注和喜欢的人物。七宝这个角色的作用多是点缀和调节气氛，他的出现常常能使气氛变得轻松一些，比如说在接连几集与奈落的打斗之中穿插一点"七宝轶事"，颇能缓解紧张的情绪，逗人发笑。七宝的法术不高，只会变一些类似于障眼法的戏法，性格像小孩子一样顽皮可爱，也有孩子们通常会有的小毛病，比如有点儿自私自利、贪吃、爱哭，爱说说小谎、耍耍小脾气。但在追击奈落的过程中，他和同行的所有人一样在关键时刻临危不惧，竭尽所能，毫不吝惜自己的力量。

其实，谈论《犬夜叉》是一件吃力不讨好的事。首先，是因为它内容丰富，而且一直在连载之中，颇有遥遥无期的架势，令人无法观其全貌。其次，每个人的偏好不同，网络上的"戈薇派"和"桔梗派"之争就是证明。仁者见仁，智者见智，谁都能从自己的角度谈出一点看法来。然而如果从妖怪文化的角度观察就不难发现，以妖怪为主角的《犬夜叉》中尽管穿插了不少现代元素，添加了一些少男少女漫画的色彩，传统妖怪文化还是在其中占据了很大的分量。比如说贯穿整部作品的"四魂之玉"，就包含了东方传统哲学中众生平等、人要与自然和谐共处的观念。所谓"四魂"，意思是说世界上的人类、动物、树木和石头都是由四个灵魂组成的。这四个灵魂分别为荒魂、和魂、奇魂、幸魂。其中荒魂掌管勇，和魂掌管亲，奇魂掌管智，幸魂掌管爱。四魂集为一灵，寄居在这些事物的躯体中，就形成了"心"。若四魂协调一致，这个灵魂就被称为正灵，能保人心正直。若做出恶行，灵魂就会被扭曲，被称为曲灵，令人误入歧途。所以，无论是人类还是妖怪的灵魂，都是可变善也可变恶的。这样的观念，在日本传统

妖怪文化中有很明显的体现。比如人们不仅会供奉能降福于人的神灵，对恶灵也会安抚、供奉，认为受到供奉的恶灵同样可以成为人们的保护神，善恶之间并没有绝对的分界。日本大名鼎鼎的天神素盏鸣尊，就是一个同时兼备大善与大恶的天神。他既曾手刃八岐大蛇，为民除害，也曾在天庭犯下罪，搅得众神不得安宁。

《犬夜叉》中出现了许多日本传统妖怪，不仅有大名鼎鼎的雪女、络新妇等，还有像笛子童妖、山椒鱼和寄生蛹等不太著名的妖怪。这些妖怪都保留着传统的性情和特点，在故事发生的战国时代，与犬夜叉和奈落的恩恩怨怨联系了起来。比如法师弥勒遇见的雪女和自古以来的雪女一样是因为恨这个世界而害人，但是她也有自己的苦衷和哀怨，认为"战国对于一个女人来说是太过痛苦的时代"。对于雪女的形成，高桥在《犬夜叉》中的说法是："那个灵魂是经历了很多苦难，失去了生命的女人的灵魂，然后她会收集这个世界上不幸的孩子的灵魂并照顾他们。"后来那个女人的灵魂被雪妖夺去了，雪妖用自己的法术控制了她，让她诱骗过往的男子，并把他们冻结在冰块里。还有心怀浓郁的母子之情的妖怪"无女"，保护孩子是她的本性。因此，她在犬夜叉的哥哥杀生丸要杀犬夜叉时，用自己的身体护住了他。寄生蛹这种妖怪，通常是寄生在比自己大的生物身上，并借助它的力量作怪，借刀杀人，手段阴险。被封印在观音画轴里的妖怪山椒鱼，在和平的年代其实已经很难作恶。然而在战国时代，那些所谓"意志薄弱"的女人们在战场上失去了丈夫或孩子，就把观音堂中的观音挂轴当成了心灵的寄托。被封印在其中的山椒鱼，由于感受到世界上弥漫着浓重的妖气而力量增强，迫使女人们吞下被施了魔法的小山椒鱼，并借此来操纵她们，为非作歹。这其中的"妖气"，其实就是世间弥散的邪恶与凶残之气。正如日本传统妖怪的形成，很多都是因为气结于胸、抑郁难平所致。

长得像苹果的笛子童妖，是从年幼的孩子的死灵里衍生出来的妖怪。孩子在不幸夭折之后不能马上转世，在孩子转世之前的这段时间，笛子童妖会跟孩子一起吹笛子玩，还能跟孩子的灵魂一起在天上飞翔嬉戏，一边吹奏着安魂之音，一边护佑孩子的灵魂，是一种温和的妖怪。死去的孩子如果不转世，说明他有着无法释怀的依恋或怨恨的事情。这些执念如果能得到及时的缓解，比如在别人的诱导下说出来是能被化解的。但如果积怨太深，单把心中的怨恨说出来也无济于事。这时，这些死去的灵魂就会变成恶灵。哪怕是单纯的对人间的依恋，如果在死后仍无法割舍，也能从中生出邪恶之心，对现世的人们造成很坏的影响。这些灵魂也将被恶所牵引，一步一步堕入地狱。而一直伴随亡灵左右的笛子童妖，会把这些变得邪恶的灵魂带到地狱去——这就是这个妖怪"恶"的一面了。他神性不高，对孩子的灵魂只能陪伴而无法拯救。蜘蛛

头是一种寄居在死人身体里的妖怪。他会在发现尸体之后钻进去，然后再把它吃掉。《犬夜叉》中之所以会出现蜘蛛头，是为了表现战国时代战争的残酷。正是因为战争中死人的加倍增长，蜘蛛头才会快速地繁殖。在剧场版《犬夜叉之超越时空的思念》中出现的飞妖蛾，能够撒下让人瞌睡的微粒，并在人们进入梦乡之后吸取他们的灵魂，以此来壮大自己的力量。这样的“作案情节”，在《鬼太郎》中也出现过。

也有些妖怪经过了变身，比如“半妖”犬夜叉身上就混合着多种血统，甚至有西方妖怪的影子。他会在新月的夜晚失去妖力，完全变成人类的样子。这与西方传说中狼人在满月之夜变形的故事似乎有相通之处。而变形的这一晚，就是犬夜叉的软肋。因此，他的对手常常要趁这样的时刻来找他的麻烦。还有一些妖怪是高桥自己创作的。比如奈落，就是一个史无前例的“邪恶妖怪集合体”。但高桥的创作并非无中生有，而是很符合传统妖怪的构成逻辑。奈落原本是一个山贼，经历过九死一生的惨痛遭遇。他变成妖怪的代价就是渐渐泯灭人性，让妖怪吃掉自己的身体，并且要抛弃一切属于人类的情感。只有这样，他才可能“修成正果”，这和日本传统邪恶妖怪的变身过程是一致的，只不过奈落的行为更加令人发指，破坏力也更大。

《犬夜叉》的一个重要主题，在我看来，是关于成长和成熟。整个追寻“四魂之玉”的过程，就是剧中人不断经历磨炼和成长的过程。其中，主角犬夜叉的成长尤其明显，他的武器铁碎牙的不断变化和升级就是他成长的标志和证明。电视剧版《犬夜叉》第43集中，犬夜叉的宝刀铁碎牙被奈落的分身悟心鬼咬断后，交给铸刀师刀刀斋去修复。铁碎牙本是由犬夜叉父亲的牙齿锻造而成，它神力无比，在世间独一无二，很多人都想据为己有。它的损坏代表了父亲力量的退化和衰落。刀刀斋拔出犬夜叉的一颗牙齿，修好了铁碎牙。这意味着犬夜叉从此以后要依靠自己的力量来保护自己和朋友们，完成使命。然而，修好的铁碎牙变得沉重无比，犬夜叉无法自如地挥动，他因此非常恼火。出现这样的情况，其实是在暗示犬夜叉对自己的力量还不能很好地控制和把握。铸刀师刀刀斋虽然常常显得滑稽可笑，但他其实是个内蕴深厚的长者。他对犬夜叉说，铁碎牙变重了，是因为用了你的牙的缘故。原先的铁碎牙只是你父亲的牙齿，就是说以前你一直是被你父亲保护着；现在的铁碎牙不同了，你在用自己的牙保护自己，当你可以自如地使用铁碎牙之时，就是你真正变强的时候。在父母的护佑下，孩子是轻松和自由的，然而身处父母羽翼之下的孩子却无法独自面对危险。犬夜叉也是如此，虽然手中有用父亲的牙铸造的宝刀铁碎牙，却一直很难发挥出这把刀最大的威力，甚至在战斗中被敌人咬断了手中的武器。父母之爱一旦无法再保护孩子，使他们免受外人的威胁和外力的侵扰，孩子就必须独自承担成长中的种种难题了。用犬夜叉自己的牙齿修复

之后的铁碎牙，不再仅仅代表着父亲的护佑，铁碎牙中注入了犬夜叉自己的力量，象征着父子二人的合一。高桥留美子通过对铁碎牙的描写，表达了自己对成长的理解。

二、《河童之夏》——人类眼中的妖怪·妖怪眼中的人类

《河童之夏》这个改编自木暮正夫的同名小说的电影，在今年夏天的一个雷雨天，给我带来了莫大的感动和惊喜。有很长一段时间，我觉得自己也变成了那个名叫“空”的河童，在大雨中畅快地沐浴着。这部电影的难得之处在于，它既生动地讲了一个关于河童的故事，也叙述了一个关于成长和寻找自我的寓言。而且在这个过程中，作者很巧妙地描画出了人类眼中的妖怪和妖怪眼中的人类。

如果这个河童的故事没有横跨江户时期和现在这两个时代，那么妖怪的古今境遇之不同就无法这么直观地表现出来，人类不变的本性也不能显露得如此彻底。在电影开头，江户时代的田园景色宁静而温馨，让人觉得悠闲而温暖。风景能够很容易把人带入某种情境，在故事开始之前为观众渲染出接受故事的心境。就像这部电影，一对住在龙神沼里的河童父子谈天的情景自然而然地出现在画面中，首先就给人一种感觉：被称为“妖怪”的河童，他们的生活原来和人类的差别并不是太大。河童爸爸提醒小河童不要吃萤火虫时的语气，恐怕是人类家庭中频率最高的声响之一。

在河童父子的谈话中出现了龙神。龙，在妖怪们的眼里既是法力高深的神明，又有君主般的威严和神秘。也许龙神对于水族的妖怪来说尤其值得崇敬，因为他能赐给大家赖以生存的水。并不是所有的动物都能见到龙，小河童就没有见过。而且此刻在父亲的关爱中无忧无虑生活的小河童，怎么也不会想到多年之后自己会和龙相遇。在河童爸爸的叙述中，龙和人类同时出现了：龙是很好的神。有一次，龙被寺院的高僧请来降雨。龙虽然是很可怕的动物，但是现今最可怕的还是人类啊。这句话预示着故事不会这么一直温馨下去。河童爸爸与河童儿子这次在深夜浮出水面，可不是普通的秋夜闲谈。他们是想和人类谈判，还准备了一条肥美的鲤鱼，打算送给人类，作为谈判的见面礼。显然，妖怪对人类是有很大的戒心的。他们怕人类，比人类怕他们厉害得多。从河童爸爸对儿子的千叮咛万嘱咐中就能看出，和人类打一次交道需要多大的勇气。

河童的突然出现把人类吓了一跳，然而他只是在向人求助，请人类手下留情，不要把他们世代居住的龙神沼变成农田，让他们失去栖居之地。在人面前毕恭毕敬鞠躬的河童爸爸，内心是很清楚妖怪和人类的界限的。如果不是事关生死存亡，恐怕河

童爸爸是不会在人前出现的。他以为一切都会顺利进行,设想着自己应该像拜访一位邻居那么自然;他以为自己的诚意和理由足以打动人类,甚至还奢望人类会喜欢他的宝贝儿子。然而人类与妖怪到底谁更可怕?谁更野蛮?在人类“何方妖怪,敢在此撒野”的指责下,慌忙道歉不迭的河童,把人类衬托得蛮不讲理。那位被河童央求的武士甚至拿人类世界的规矩来吓唬河童:敢威胁武士,就是死罪。之所以如此,是因为武士做贼心虚,正在谈论见不得人的事,担心被河童听去。和人类相比,河童们善良单纯得多,只想平平安安地活下去。他们才不关心什么黄金白银,什么官位高低。小河童在紧急关头抱着鲤鱼冲出来,请求武士息怒。心怀鬼胎的武士在慌乱中杀死了河童爸爸,在他还想杀死小河童灭口时,地震了。

河童在古代失去了父亲,自己的故事却从现代开始。失去父亲时的小河童甚至还没有学会抓鱼,他自己的生活还没有正式开始。在地震中变成化石的河童,在一次偶然中被现代的孩子康一捡到,并重新获得了生命力。现代的孩子对妖怪已经很陌生了,康一以为自己捡到的是一只乌龟,然而家里的狗却敏锐地嗅出了河童的气味。妖怪和动物之间存在着原始的心灵感应,似乎单靠嗅觉和观察就能看出对方的心思。有灵性的动物和妖怪的交流十分奇妙:“别出声,你要说什么就在心里想。”这么看来,人与人之间的交流是多么困难。

除了动物以外,最能与妖怪好好相处的,恐怕就是孩子们了吧。这部电影之所以能很巧妙地展示河童的生活习性,是因为设置了康一这个人物。正是因为康一对河童的好奇、喜爱和不了解,由他说出“听说河童吃黄瓜,已经喂过他黄瓜了”之类的话才显得自然而然。也正是由于康一与河童的交往越来越深,河童的特点才被表现得更加生动明了:河童对山泉特别敏感;河童喜欢摔跤,很会游泳;河童头顶的盘子里要有水才能拥有神力,否则就会大限临头。

这只被康一叫作“空”的小河童,对人类是又恨又怕。从江户时代一路昏睡过来的河童,苏醒之后还留有对过去的记忆。电影快结束的时候他对康一描述了自己刚苏醒时的心态:“我爸爸说过,人类从我们这里抢走了水和土地,渐渐的是风呀天空呀,最后连神明住的地方都想占为己有,然而自己却在逐渐丧失灵魂。我一直觉得,人类就是那种类似怪物的生物。和你们生活在一起之后才发现,并不是所有的人都那样。”

是啊,并不是所有的人都是那样。康一一家就不喜欢掠夺和侵吞,也没有轻易放弃自己的灵魂,因此他们还有能力去爱、去想象。这部电影把父子之情、母子之情表达得入木三分,那些小小的细节很细腻地传递出一家人之间的温暖和关心。康一的父亲和康一一样相信河童的存在,还说服妈妈让河童住在自己家里。那个挺娇气、爱闹

人、爱打小报告的小妹妹也被刻画得活灵活现。她开始时对河童的敌意其实更像是儿童之间的游戏，有一点争宠的味道，也是越喜欢谁越不好好搭理谁的心态在作怪。

河童在康一家住下之后，他的角色并不是宠物，而更像是这个家里的新生儿。他会说人的语言，感情和人类也别无二致。康一喂他吃鱼、教他走路、让他练习游泳、给他讲解什么是自行车、汽车和火车，还常常往他头顶的盘子里续水，让他保持旺盛的体力。做这些的时候，他从来都是小心翼翼的。那些美好的感情和发自内心的善良、喜爱与真诚，是一定能被感受到的。开始的时候反对养河童的妈妈，渐渐也把河童当作自己的孩子来看待了："不要离这么近看电视，对眼睛不好。"

这部电影对"河童思维"的模拟是成功的。虽然不知道真不真实（因为我们谁都无法知道河童真正的思维方式），但是却非常有趣，因此很容易被大家接受。比如，空每天都看到康一的妈妈带鱼回来，还以为那些鱼都是她捉回来的呢。他因此很佩服妈妈的能干，还很有礼貌、老练地说："我们河童，女性也出去工作，原来人类也一样。"同样有趣的还有对动物心理的模拟。电影里有一只名叫"大叔"的狗，它曾经被人类毒打、抛弃过，对人类又恨又爱。它是这个家里唯一能准确地捕捉到河童细微心思的成员，最后为了救河童而失去了性命。和河童一样，狗也有自己的世界，它知道自己在这个家里的地位和作用。在它看来，被驯养的动物与人类有一种类似于契约的关系。它认为自己对这个家有责任，而它颈上的项圈就是证明。那些不会说人话的动物们有着怎样的心理世界，是我们不能了解的。但无论如何，我喜欢这个电影中所说的样子。就像电影中这只狗，它有它的过去，有它的喜怒哀乐，有它的聪慧狡黠，有它的忧伤无奈。它也有它的哲学，比方说：人类是一种麻烦的生物；人类会突然改变的……这些都是它从亲身经历中得来的教训。

尽管康一一家早已把空当成了自己家庭的一分子，空在身体复原之后还是要和这家人告别。因为爸爸告诉过他，河童是不能和人类交朋友的，更不能跟人类生活在一起。但是，正如康一一家所说的："你沉睡的这些年，外面已经发生了很大的变化。"人类对妖怪和动物居住地的掠夺和侵犯，从人类自身开始发展和扩张的时候就拉开了帷幕。到了江户时代，已经渐渐达到了暴虐和令人发指的地步。但无论如何，在江户时代，原始的自然景色还没有被鲸吞和异化。可是到了现代，不仅空原来居住的龙神沼上建了楼房，别处的河川也已干涸的干涸，变形的变形，消失的消失。

乡愁，并不会随着家乡的消失而消失，反而会因此而愈演愈烈。康一一家都明白这个道理，才决定让康一陪空一起去"河童之乡"——远野，去看看那里还有没有幸存的河童。这次旅程不仅是河童踏上寻乡之路的开始，也是康一走向成长的关键一

步。他以前几乎不怎么出门，甚至不知道自己家附近还有水田。那一片片农村风光对他来说是新奇而陌生的，但对空来说却是过去生活的复现。看到了水田的河童十分兴奋，那一刻，江户时代的往事一定像扇着翅膀的鸟儿，扑棱棱全都冲进了他的心里。

到了远野，那些河童的图像和雕塑把这个地方弄得好像是真有河童的样子，康一愉快地和雕塑握手。在这个连房子都被盖成河童模样的地方，康一心里满是轻松和愉悦。电影里所表现的也许就是当地的真实模样，就像在水木茂的故乡境港市，满眼望去都是妖怪的雕像和图案一样。然而这些地方却只是为了人类而存在，并非是为了妖怪。无论是雕塑还是妖怪模样的建筑物都只能吸引人类。这个地方曾经是河童的故乡，现在却早已完全属于人类了。的确，妖怪文化在当地很受重视，妖怪们看起来活灵活现、触手可及。但讽刺的是，在“河童的故乡”，真正的河童却无法生存下去。河童川里没有什么河童，反而有一盏24小时监控的镜头在拍摄河中的情况——一旦有河童出现，大家就能马上知晓。为了抓住河童，还设有高额的悬赏。高科技在窥视别人的秘密、侵略别人的领地方面，的确是能大显身手。这些让空不知道自己以后该何去何从，“到处都是人，这里真的没有河童了吧！以后我能去哪里呢？”

远野之旅虽然并没有让空找到自己的归属，却让他更坚信自己和人类是不同的。当空在水里飞快地游泳、无比痛快地吞吃着鲜鱼时，才真正回到了属于自己的世界，体会到了作为一个河童的快乐。另一个收获是他们在一所江户时代修建的老房子里遇见了座敷童子——一个能为人带来财运的好神仙。主人知道河童的存在，对他们很尊敬，并把其当作自己的家庭成员那样去对待。然而就连座敷童子也已经一百多年没见过河童了，这个消息让空十分失望。这是谁也无法改变的事实：不管是神仙还是妖怪，无论他们拥有怎样的法力，都无法与人类抗衡。然而妖怪之所以没有灭绝，是因为他们在万般无奈之余还在心底保留着希望。座敷童子用动听的歌安慰河童：“花盛开，风轻拂，雪花飞舞，所有的一切都消失了。不过我在这里，你为什么也在这里？沉睡吧，沉睡吧，过去、现在和将来。明天仍会到来，一切都由天注定……”

回到康一家之后，空的存在终于被别人发现。不用想都能知道接下来会发生什么。窥伺也许是人类的天性之一，河童再也无法继续默默无闻地生活。人类世界的纷扰打破了河童安静的生活。河童很怕人类，很怕那种像大大的眼珠一样的东西——摄影机，但却愿意为了康一的父亲而公开露面一次。他是很知道感恩的：“我欠你们一个人情，而且也不能就这样一直怕下去。”

其实河童并不是惧怕照相机和摄影机的光，而是害怕人类的伤害，讨厌人类那种粗鲁无礼的猎奇。那镜头又黑又大、没有感情的照相机，如果是拿在亲人们手上，也会

显得温情脉脉。在电影快结束的时候，河童与康一一家分别时照相留念。那个时候他觉得“这种光，一点都不可怕”。人类的猎奇心理从来不照顾别人的隐私和情感。然而无论是人还是妖怪，都是有底线的。科学让人越来越肆无忌惮，那些古老的禁忌都被抛在一边了。河童在电视节目的拍摄现场遇到了杀害自己父亲的人的后代。他的家族把空的爸爸被砍掉的那条手臂，当作传家宝一样保存着。有时候人类真是很残忍，在河童面前拿出另一条河童的手臂（尽管他并不知道那条手臂是空的爸爸的），仅仅是为了证实河童一直是存在的，为自己的主张拿出一个证据。在人类的传说中，河童是喜欢搞恶作剧的妖怪，日本至今流传着很多河童搞恶作剧、捉弄人的传说。在那些传说中，人们最后总是要惩罚使坏的河童，狠狠教训他们一顿，让他们立下保证或者献出秘制的药膏。那个武士的后代也说，他手里的河童手臂是祖先为了惩罚使坏的河童才砍下来的。这让目睹了整个经过的空既悲伤又愤怒，既害怕又心痛。

妖怪们一直都有自己的信仰和规矩，即使当所有的人都不相信真的有妖怪存在，他们也还在默默地坚持着自己的信念。妖怪和人类一样出生、长大、工作、恋爱，经历着各自的生老病死，有着自己的怕和爱。他们怕人，比人怕他们有过之而无不及。妖怪世界中也有关于人类的种种传闻和对人类的戒心。在河童们的传说中，如果对人类说了自己的名字，河童就会受伤或者被诅咒。有一次，在雨里玩耍的空被人看到以后，就像是做了错事的孩子，吓得赶紧跑走了。河童只有在极度的愤怒和恐惧中才会做出极端的事，在不得不自我保护的时候才会“施展妖力”。空的父母都是被人类杀害的，对人类，他一度怀着深深的戒备和畏惧。只是后来康一一家让他改变了对人类的看法。在突如其来的刺激下，他仿佛一下子又回到了父亲被杀的那个夜晚。现代人们使用的摄影机和江户时代武士手中的刀，同样是能够杀人的凶器——媒体对私人空间的侵扰，早已达到了令人发指的地步。在摄影机的追踪下，似乎一切都无可遁逃。

也许正是因为无可遁逃的绝望和令人窒息的孤独感，让河童发疯一样想要逃离摄影棚。而在人类都惊愕得不知所措的时候，动物和妖怪却心有灵犀。“大叔”驮起孤立无助的空，甩掉一直系在自己颈上的项圈，在街上狂奔猛跑，想要把河童带到一个没有人类、没有摄影机、没有楼房、没有汽车，完全属于妖怪们自己的天地中去——这恐怕也是一只与人类相伴了一辈子的狗的夙愿吧！人类有人类的温柔和体贴，但是却没有办法真正了解妖怪的心理。人和妖怪共存的时代早已过去。在东京这样的现代都市，到处都是人，似乎没有一处安静的地方。城市是人类的巢穴，根本没有妖怪的立足之地。在那些妖怪们一个个被人类杀掉的年月，河童空被尘封在石头里，虽然免去一死，却在复活后一下子跌入了一个没有同类的世界。他的惊愕与茫然，

一点儿也不比刚刚闯入异界的千寻少。

“大叔”在车流如潮的街上被车撞死了。在空走投无路、头顶的盘子里一点儿水都没有了的时候，天空忽然阴云密布，下起了雨，这对空来说不啻是一个奇迹。对我来说也是。在一些电影中，会有一两个让人过目难忘的镜头，像闪电一样一下子击中人的心脏，将情节推向高潮。这一幕就是其中之一：在空和爸爸的谈话中出现过的龙神——空一直很崇敬、一直念念不忘的龙神突然现身在空中，在墨黑的云层里翻腾游弋，让这个绝望的河童猛然清醒，明白自己应该好好活下去。不知怎的，这时我忽然想起《叶公好龙》的故事。我认为龙才没有那么无聊，因为被人喜欢就兴冲冲地从天上跑下来找人，而更愿意相信真正的龙就是像这部电影里所说的那样，神秘莫测又心怀慈悲，只有在被请求拯救干涸的大地的时候，或是在挽救一个自己的子民摇摇欲坠的内心的时候，才会现身云端。空曾经在一次醉酒之后唱起了河童的歌谣，那是一首向龙神祈雨的歌。当时，空在唱这首歌的时候，也许怎么都不会想到歌里所描述的景象竟然真的发生了。

有幸看到了龙神的人们对河童更加感兴趣，日日在康一家门前窥探。空决定离开康一一家——如果不进入一个新世界，那么什么都不会改变。一只住在冲绳山原的鬼看到了河童的电视节目，给他写信邀请他去冲绳居住。虽然恋恋不舍，康一一家人还是决定还给河童他自己的生活。康一的爸爸说，人类和河童是不一样的，无论是住的地方还是生活方式，现在的生活对空来说才是不自然的。就像《狩猎季节》中的那头大熊，无论曾经怎样满足于被饲养的方式，无论如何留恋饲养员对它的温情和爱护，一旦它自己的世界向它敞开了门，它都会不顾一切地朝那扇门走去。空要回到野外去，因为如果他一直按照人类的方式生活，他就不再是一个真正的河童。那么在他死去之后，见到自己的爸爸和祖先们的时候，就无法坦然地面对大家。

只要真诚，就能够心灵相通。在与河童最后告别时，康一听到了河童只在心里默念而没有说出口的话，而这原本只是动物和妖怪的本领。河童向康一保证一定会回来看他：“相信我，河童不撒谎，撒谎的只有人类。”动物和妖怪对人类都有自己的看法。那个向河童打开了新生活之门的鬼似乎对人类社会也相当了解。为了更方便地生活，他变成了人的模样，就像《百变狸猫》里的狸子们那样，虽然并非情愿但也无可奈何。因为他明白：“要想掩人耳目，变成人形是最好的选择。”

在很多电影和书中，一个没有家的孩子会四处流浪着找家。往往在他历尽千辛万苦终于找到了的时候，他已经成熟了。他会在寻找的过程中发现生命的意义，甚至要经历生与死的考验。在发现了生活中的艰辛和阴暗之后他却变得更加明朗，更加珍惜

生命。就像这个差点死去的河童对康一所说的那样："还好，我没死，我会珍惜你给我的生命的。"

回到了山水中的河童，才真正拥有了自己的生活。很巧，鬼让河童叫自己"大叔"，仿佛一切都是早已注定了的。空很懂得感恩，不仅感激康一和"大叔"们为他做的一切，也感谢让他能够安身的冲绳山原。来到冲绳以后，一直抱着爸爸手臂的空马上来到河边祈愿："掌管这片土地的神啊，请让我和爸爸在这里生活一段时间。请允许我们从这河流中取用能让我们活命的鱼作为食物。"也许妖怪和人类不大相同，他们对生身之地——森林、土地、河流怀着天然的感激之情，还会很自觉地严格遵守妖怪世界的律令和规则。妖怪们各有各的生活方式和居住地，彼此之间互相尊重、互不侵犯，踏入别人住所的妖怪，会很诚恳地跟主人打招呼。在妖怪们彬彬有礼的映衬下，人类的很多行为都令人汗颜。

然而值得庆幸的是，这部电影毕竟还是人类在描绘自己眼中的妖怪。能如此生动细腻地描绘河童的内心，是河童们的福气。这部电影让人相信，不管这个世界变成什么样子，河童都是永远存在的，只是他们或许并不存在于我们所能看到的地方而已。妖怪在宗教的"肃清"和科学的"围剿"下，已经所剩无几。然而毕竟还有能给人带来希望的歌声空灵的座敷童子，还有能瞬间改换天地的仁慈的龙神，还有内心善良、坚持着自己梦想的小小河童，还有能从妖怪的视角观察人类的作家和导演。喜欢这部电影中的细腻和温暖、善良和义气。一诺千金，妖怪做到了；两肋插刀，动物做到了；好好地爱自己捡到的河童，并像对待亲人一样对待他，康一一家人做到了；把妖怪世界中的真诚、善良和美丽诗意地呈现给我们看，导演原惠一做到了。

同时，这部电影的音乐与电影也很相配，让人觉得那美妙的音乐并不是为了自己而存在，而是为了让画面和主题更有灵性和韵味而存在。很多场面因为音乐而让人更加难忘，比如河童睁着大大的眼睛在悠扬的音乐声中好奇地观望这个世界的时候，有一种让人忧伤而又温暖的味道。空旷的画面、舒缓的音乐，能触动人心底最柔软的部分，让人从心底慢慢升起一层感动。所谓"电影乘以音乐"，说的就是这样的情境吧。

那个夏天，因为遇见河童而变得很纯粹。

三、《夏目友人帐》：妖怪的另一种模样

有人说，绿川幸的《夏目友人帐》是一部妖怪文化的集大成之作。

这部作品，以一本名为"友人帐"的妖怪目录作为线索，把无数妖怪尽收囊中。

高中生夏目从小就无法拥有其他孩子的“正常”——他能够看到妖怪。这为他带来无数恐惧和烦恼，有很多次，他都差一点儿被妖怪置于死地。在一次偶然中，夏目遇到了化身为招财猫、实则法力高强的妖怪斑。斑告诉他，他之所以被妖怪纠缠，是因为他的外婆玲子。和夏目一样，玲子也是生来就能看到妖怪。她把自己生平打败的所有妖怪的名字记录在了一本“友人帐”上。玲子死后，妖怪们为了夺回自己的名字，才开始纠缠夏目。为了拥有宁静平凡的生活，夏目决定哪怕耗费再巨大的心力，也要把名字还给妖怪们。于是，他和愿意保护他的斑开始寻找妖怪。而他们与妖怪的感人故事，也在这样的背景下缓缓展开。

和《鬼太郎》不同，《夏目友人帐》中出现的妖怪，除河童、呼子、犬妖、猫妖等传统妖怪外，也有不少新面孔。如可以化成人形的燕和丙，以及夏目所居住区域的妖怪首领三篠等法力高强的高级妖怪，还有露神、时雨、垂申等并不太为人所知的妖怪。这些妖怪的外形、性格和法力尽管不能和传统妖怪一一对应，但他们却同样植根于日本妖怪文化，有着和传统妖怪共通的气息。这种现象，可视为传统妖怪文化在不同时代中发展的例证。

比如，平时以招财猫的面貌出现的妖怪斑，是《夏目友人帐》中的重要人物。尽管他的外表和猫妖相似，但与传统的猫妖却不尽相同。他平日里呆萌柔弱、毫无杀伤力的模样和紧急时刻才会现出的真身有天壤之别，然而包裹在不同外表下的，却是一颗同样真诚的心。他既是夏目贴心的宠物和朋友，又是夏目的保护者，为夏目阻挡了无数次灾难。无独有偶，《犬夜叉》中也有一个类似的角色：除妖师珊瑚的坐骑云母。平时，云母像一只宠物猫那样乖巧，然而一旦遇上危险，它就会在瞬间变成威武的猛兽，既能喷火，又能在天上风驰电掣地飞翔，是珊瑚的得力助手。云母身上既有日本传统的雷兽的特征，又有日本传统妖怪猫又(ねこまた)的特点。雷兽是雷神饲养的神兽，模样与黄鼠狼很相似，身材比黄鼠狼高大强壮一些。只是它的四只爪子上各有六个趾头，趾甲非常尖利，尾巴有三股，在身后结成一束。雷兽的身体会放射出雷电，还能在天空中极快地飞翔。在日本传统的妖怪故事中，一到夏天比较热的时候，雷兽就会跟着雷神出现，有时钻进云层里，有时在天空中飞行，有时还会趁着昏暗的天色毁坏田里的农作物。云母擅长飞行、会喷射出火焰的特点，和雷兽十分相似。

而猫自古以来就被视为很有灵性的动物，因此东西方民间传说中都有不少关于猫妖的传说，日本民间流传的猫又的传说就是其中之一。猫又，又被称为猫妖、猫股，据说是由死去的猫或者年岁很大的老猫变化而成的，在日本有很高的知名度。鸟山石燕的《百鬼夜行绘卷·上篇·阴》中就有猫又的图像，图中头戴布巾、用两条后腿站立

的猫又眼神狡黠，显得妖气十足。日本民间有“养猫之患，忧其异变”的说法，因为据说被猫爬过的尸体或坟墓会发生尸变。这种说法虽然并无根据，却透露出人们对猫既爱又怕的心理。直到现在，有些地方还有不能让家猫接近坟墓的说法。说到妖怪猫又，人们更是唯恐避之不及。有人说猫又是日本民间最接近于现实的妖怪，大概就是因为猫的生活习性本来就带有神秘色彩的缘故。据说猫又一般是由至少10岁的老猫变成的，变成妖怪之后的猫最明显的特征是尾巴分成了两股，而且妖力越大分岔越明显，有的甚至是从尾根一分为二。除此之外，猫又喜欢舔食蜡油，在光线比较暗的地方还可以看到猫又的背部在发出亮光。猫又是十分凶残的妖怪。本来，猫的尖牙利齿就已经很厉害了，变成妖怪之后更如钢铁铸造一般，不仅能轻而易举地吃掉别的动物，还能使诸多妖兽丧生在铁爪之下。猫又还会咬伤人类，甚至连猫又的主人有时也难逃他的魔爪。此外，猫又还精通操控尸体的妖术，能将尸体像提线木偶一样玩弄于股掌之间，这就是所谓的“猫又能引起尸变”的传闻之所指。猫又还会幻化成自己以前吃掉的人的模样来欺骗路人，常常以美女或者老太太的样子出现。但人们如果不小心遇到猫又，也不一定就是死路一条。日本的妖怪通常是吃软不吃硬的，一般来说，安抚的效果远远好于穷追猛打。猫又最喜欢吃的是加了鱼的小豆饭，如果能喂他这样的美味并像对待宠物一样去抚摸他，轻声请他离开，他就不会对人有任何伤害。反之，如果人在情急之下冲撞了猫又，一定没有什么好下场。

日本的一些史书上也有关于猫又的记录。据说保延时期(1135—1141年，崇德天皇)，宰相中将的奶妈养了一只非常强壮高大的猫，绳索对它来说根本没有作用，只能放养。这只猫10多岁的时候，有人在夜晚看到它的背部隐隐发光，因此被人称作猫又。猫又的另外一个外形特征就是身体会变得越来越接近狗。妖力强劲的猫又，还会完全变成猫头犬身的样子，猫的眼睛和面孔加上狗的身形，既妖魅十足又凶猛矫健。因此，猫又一旦出现，便能在一夜之间吃掉好几口人。而且，之所以说《犬夜叉》里的云母身上有猫又的特征，首先是因为云母在平时是被当作宠物猫来养的，性格温和又善解人意，第一次见到它的人都觉得它很可爱，根本想不到它还能降妖除魔。其次，云母的尾巴和猫又一样，一分为二，并且还有十分锋利的尖牙利爪。变身之后的云母体型如同猛兽，四爪一挥就能将对手撕裂。

日本人不知画活、写活了多少只无与伦比的猫：动画片里有宫崎骏的龙猫、《梦幻少女街》《猫的报恩》里的公爵猫和那只肥肥胖胖的“大懒猫”……童话作家安房直子也写过各种性格的猫。最特别的恐怕就是《春天的窗户》里那只聪明干练、极有主见的花猫了。不知道出于什么原因，这只花猫为了帮助那个穷得叮当响的年轻画家，可

谓呕心沥血。一个阴冷的冬天，她毫无征兆地敲响了那个画家的门，不等人家请就走进屋去，为了让画家留下她，她的办法真是妙极：

猫那蜂蜜色的眼珠转了一圈，机灵地说："那就想一个不花钱又能取暖的方法，怎么样？"

画家笑了，"要是有那种办法的话，谁还会大白天裹着毛毯呢？"可是，猫猛地抖了一下胡须，说："我告诉你一个好办法——养猫吧，养猫。"

"……"

"猫很暖和的。要是搂着猫睡，就等于一个暖水袋；要是放在肩膀上，就等于一条围巾。"

"可是，猫食怎么办呢？"

"那你就不用担心了。聪明的猫都是在外面找食吃的。"

"要是这样"，画家想了想，然后啪地拍了一下手："那好吧，我决定养猫了。"①

这真是一则精彩的宠物领养广告。这只猫，正如《小王子》中那只渴望被人驯养的狐狸一样，只是想"被领养"，想付出，想和人分享心中满满的爱与温情。从此以后，她就用自己的魔法，一点一点地发掘出画家的潜能，让他过上好一点的日子。当画家喜欢上了画里的少女，请猫帮他找到她时，猫沉吟许久后，留下一句"我是一只会魔法的猫呀，我会想办法把那个姑娘带回来的"，就跳进了画里。最后她真的做到了，然而当那个姑娘出现在画家的门前时，猫已经不会说话，也没有一丁点儿魔法了。

和这个故事不同，在日本民间传说中，猫妖的"魔法"主要是用来迷惑人的。法力够强的猫妖可以随心所欲地变形，甚至可以像狐妖一样变成美女迷惑别人（见图83–84）。一般来说，已经成为妖怪的猫还带有动物的特性，比如说会很怕狗，十分讨厌老鼠（比如《鬼太郎》中的猫女就是一见到鼠男就心里不爽）。很多人都知道"猫有九条命"的说法，但似乎也不是所有的猫都是如此。据说，被人养到第九年的猫，会长出一条新尾巴，成为妖怪"猫又"，此后每过九年，猫都还会再长出一条尾巴来。这样一直长下去，直到有了九条尾巴……还不算大功告成，要再过上九年，这只猫才能功德圆满，真正有了九条命。这样的猫被称为"九命猫妖"，可以幻化成人。

这些关于猫妖的传说历经千年，在现今的动漫作品中，呈现出了不同的模样。当

① 〔日〕安房直子：《兔子屋的秘密》，周龙梅、彭懿译，接力出版社 2006 年版，第 20–21 页。

招财猫萌、可怕、可爱、凶狠、善良等看似对立的种种元素融合在一起，铸就成了妖怪斑时，这个角色自然有了更加丰富的性情和魅力。而《夏目友人帐》正是这样一部将妖怪文化融入青春和校园，赋予传统的妖怪文化以时尚气息的作品。在这部作品中，我们能够看到妖怪的另一种模样。

比如出场时法力并不强大的小狐妖，和日本传统狐妖就有很多不同：她并不像传说中的狐妖那样擅长“媚术”，更谈不上诡计多端，而是一个总是被别人欺负的单纯柔弱的小姑娘的形象。她的法力弱小得连狐妖最擅长的变身术都无法施展，只能在药物的帮助下隐藏自己的耳朵和尾巴，暂时变成人的模样。因为夏目曾经救过她，她一直对夏目念念不忘。为了提高自己的法力，她非常努力地练习，最后修炼成了一名中级妖怪。这位小狐妖的形象，与其说是妖怪，倒不如说是一位现代社会中初出茅庐的少女，心怀对未来的期望，通过自己的努力，一步一步、踏踏实实地实现着自己对未来的期望。

而妖怪“影茶碗”尽管看似陌生，却是一个与传统妖怪文化毫无违和感的存在。她本是名匠精心制作的一只茶碗，后来被主人所弃，在经年累月地吸收大地的灵气之后，她幻化成了妖怪“影茶碗”，居住在人类家庭的地板下面。如果这个家庭将要蒙受灾难，她就会在夜里四处奔走，告知家人，甚至还会替这个家庭里的人承受灾难。有一次，她被夏目所救，后来当夏目被妖怪袭击时挺身而出，替夏目挡了一劫，碎落在地。

被遗弃的物品能够幻化成妖怪，是日本妖怪文化的一个显著特点。说到日本妖怪和中国妖怪的区别，本书插画者李墨谦有这样一个观点：“日本妖怪很多都是物品幻化成的。日本人相信，被遗弃的物品时间长了都会有灵性。而在中国文化中，这样的情况并不多见。”

日本的“付丧神”，就是在老旧的东西里住着的灵魂。《今昔物语》中就有对“付丧神”的记载，完成于室町时代的《妖怪绘卷》中也有专门的《付丧神绘卷》。绘卷上还有这样的说明：“阴阳杂记之器物经百年化得精灵善骗人心是号付丧神。”这幅《付丧神绘卷》讲的是在“年末大扫除”中被人丢弃的旧物本打算变成妖怪找人类报仇雪恨，后来受到一莲上人的教化而放弃了怨念并随他一起入道的故事。在民间传说中，“付丧神”会在夜晚说话或者到处走来走去，却并不会幻化成别的东西的模样。在《鬼太郎》中经常出现的“唐伞”，就是一把被人弃置不用的伞。除此之外，用旧了的饭勺，被扔掉后灵魂会跑出来跳舞；旧木屐或草鞋被遗弃后会长出手脚。在日本的儿童文学中，也有类似的妖怪。

日本儿童文学作家松谷美代子的长篇童话《两个意达》（发表于1980年11月），

以一把会走路、会说话、有思想、有感情的椅子为线索，引出了一个与二战有关的故事。真实的历史事件在虚幻的故事情境中出现，不仅没有荒诞之感，反而引起人们对传统的缅怀和对历史的反思。故事中的椅子与原来的主人在二战中失散后，几十年来一直在寻找自己的主人。她经常一边咯噔咯噔走路，一边念叨说："没有，没有，哪里也没有。"遇到了喜欢称自己为"意达"的勇子后，椅子把她错认成自己原来的小主人意达，才结束了漫长的寻找，与勇子在家里（一所废弃了几十年的旧洋房）玩得兴高采烈。对椅子来说，这几十年的时光似乎是不存在的——在他的意识中，意达还应该是以前的小意达，和当年离开家时没有任何变化。在和主人失散的时间里，他的"生命"是缺失的，勇子的出现才让他以前的生活得以继续。

和"影茶碗"一样，这把被弃置在空房子里的椅子，虽然并不是传统妖怪中的一员，但她与传统妖怪的脾性并无区别。民间文学中关于妖怪和精灵的传说，经过巧妙的"改头换面"，自然而然地出现在现代作家所创作的作品里。

"影茶碗"对夏目的报恩、椅子对旧主人的眷恋和寻找，在妖怪世界中绝不少见。这种情感，永远不会因为妖怪的"改头换面"而发生变化。而这正是妖怪文化中最为动人的情感和力量。

四、《吸血鬼猎人D》中的东西方妖怪文化

吸血鬼并不是日本传统的妖怪，而是与女巫、狼人等同属于西方的妖怪。要想论述东西方妖怪文化的差异，是一件十分困难的事。东西方妖怪文化之间当然会有很大的差异，它们生长、存活于不同的文化之中，自然与各自所属的文化血脉相连。所以从某种意义上说，东西方文化的差异有多大，东西方妖怪文化的差异就有多大。这种差异表现在各个方面，不可尽数。水木茂在《世界妖怪事典》中介绍世界各国的妖怪时，常常在描述一种妖怪之后顺带说一句"在日本也有类似的妖怪，比如……"这种在异中求同的方法，在我看来倒是更为切实可行。在动画片《咯咯咯的鬼太郎》中，西方妖怪是作为日本妖怪的对立面出现的，时常有"东西方妖怪对决"的情节。第32集《登陆！西洋妖怪的威胁》中出现了吸血鬼、魔女、狼人、木乃伊等西方传统妖怪，他们个个心狠手辣、身手了得，但最终仍败在鬼太郎和他的伙伴们手下。水木茂笔下的西方妖怪造型与日本妖怪相比，显得更加恐怖狰狞。这也许代表了大部分日本人对西方妖怪的看法吧！而第46集《蛇女美杜莎的晚餐会》中的蛇发美女戈尔贡是在荷马史诗中就有记载的妖怪。戈尔贡是希腊神话中的蛇发女妖三姐妹，居住在遥远的西方，

是海神福耳库斯的女儿。她们的头上和脖子上布满鳞甲，长着野猪的獠牙，头发是一条条蠕动的毒蛇，还有一双铁手和金翅膀，任何看到她们的人都会立即变成石头。在蛇发女妖三姐妹中，只有小妹美杜莎是凡身，她的姐姐丝西娜和尤瑞艾莉都是魔身。据说美杜莎曾经是一位美丽的少女，因吹嘘自己比雅典娜长得漂亮而被这位智慧女神夺去了美丽的外貌，只留给她一个丑陋的妖怪之躯。她因满头蛇发、目光能使人变成石头而闻名于世。宙斯之子珀尔修斯知道这个秘密后，为了杀死她，他背过脸去，用光亮的盾牌作镜子，找出了美杜莎，在雅典娜和赫耳墨斯的帮助下割下了她的头。然后，从美杜莎的躯体里跳出了双翼飞马珀伽索斯和巨人克律萨俄耳（他们都是波塞冬的后代），从她的头颅上滴下的鲜血落到利比亚沙漠中，变成了毒蛇。美杜莎是西方十分著名的妖怪，被许多作家写进了自己的作品。当西方妖怪美杜莎在水木茂笔下与东方妖怪相遇时，她让人闻风丧胆的法力却不再战无不胜。看了《蛇女美杜莎的晚餐会》，让人不得不叹服水木茂天才的想象力：美杜莎的目光虽然能让普通人变成石头，但是这个法术对“爱哭鬼爷爷”来说却无济于事，反而让这个能在危急关头变成石像的东方妖怪如鱼得水。结果，美杜莎的看家本领不能奏效，仓皇败北。在东西方妖怪文化的碰撞中可以得到这样的灵感，真可谓神来之笔。

而作为西方妖怪中重要成员的吸血鬼，在水木茂笔下也不止一次地出现过。《鬼太郎》第43集《妖怪神秘列车》中的吸血鬼彼和他的太太门罗，是专门吸取人类的精气并使他们变成人偶的西洋吸血妖怪。正是依靠吸食人类的精气，他们才能永葆青春美貌。然而在西方世界，吸血鬼从人类身上吸取的不是精气而是鲜血。“吸摄精气”，是东方妖怪的拿手好戏，西方妖怪似乎不怎么感兴趣。“气”的概念与道家文化密不可分，是东方文化的产物，殷红的鲜血则是构成西方妖怪文化的要素之一。妖怪学大师水木茂对这些自然了如指掌。但众所周知，日本人十分擅长对外来的事物加以改造，使之与本国文化打成一片。许多中国妖怪到了日本以后都会改头换面，有的甚至已经看不出原本的模样了。所以对吸血鬼的习性进行一点改造，也就是自然而然的事了。

吸血鬼是西方世界中大名鼎鼎、历史悠久的妖怪。关于吸血鬼的文学和电影作品不胜枚举，拜伦、济慈、狄更斯、斯托克等文学大师都写下过关于吸血鬼的作品。而在电影方面，自从1932年影片《吸血鬼德拉克拉》上映并获得巨大的成功之后，各种各样以吸血鬼为题材的影片便一直没有停止对票房的“吸食”和“劫掠”，而且不仅仅是西方国家和真人电影对此题材恋恋不舍。2000—2001年，日本动画界一举推出三部以吸血鬼为题材的动画——*Hellsing*, *Blood—The Last Vampire*和《吸血鬼猎人D》。

在这三部作品当中，获得评价最高的就是《吸血鬼猎人D》。

《吸血鬼猎人D》改编自菊地秀行1982年出版的同名小说。这部小说描写的是发生在吸血鬼与其追捕者之间的追逐与交锋，故事发生的时间被设定在遥远的未来，整部小说既忧伤又浸染着阴暗的色调。小说问世之后深受读者的好评，于是菊地秀行一鼓作气，接连创作了许多与《吸血鬼猎人D》相关的系列小说。截止到2002年共推出22卷（包括外传在内），这一系列的小说也成为拥有千万读者的畅销作品。在这些小说中，既包含了作者对大名鼎鼎的吸血鬼德拉克拉（Dracura）传说的吸收和提纯，也有来自菊地秀行全新的创造。

而电影版的《吸血鬼猎人D》则多少对原作的基调做了些改变，在秉承原作忧郁气质的基础上又加入了不少原创情节，凸显了对剧中人感情（不仅仅是爱情）的刻画，并把爱情作为推动故事情节发展的主线。影片由日美双方共同制作，担任剧本、导演和分镜头剧本的是享誉欧美和日本的川尻善昭。

从小就立志成为漫画家的川尻善昭，曾经在手冢治虫创立的动画制作公司“虫Production”任职，并负责过电视动画《明日之丈》等作品的原画工作。1972年10月，他与同事丸山正雄、林太郎、出崎统等人一同辞职并创立了他们自己的动画制作公司——Madhouse。作为公司的核心成员和创作主力，川尻善昭具有十分出色的绘画才能。不仅如此，随着公司的发展壮大，他也开始渐渐接触动画制作方面的技术。1984年，剧场版动画《SF新世纪透镜人Lensman》（『SF新世纪レンズマン』）问世，这是他第一次参与执导动画电影作品（与广川和之合作），也是他走向动画创作的开始。其实这次“执导”多少有点不明不白，因为开始的时候川尻善昭只是负责分镜头部分的工作，后来莫名其妙地就成了“共同监督”。川尻善昭本人的才华和风格并没有得到充分的展示，因此很多动漫迷并不认为这部动画是川尻善昭的处女作。然而进入动画创作领域之后，川尻善昭的导演才能不久就引起了人们的关注，1987年问世的OVA《妖兽都市》（由菊地秀行的小说改编而成）就是证明。这部受到极高评价的作品风格冷峻峭拔、潇洒凌厉，使他一举成名。这部动画后来还被徐克翻拍成真人版电影，由黎明、张学友、李嘉欣等人主演。此后，川尻善昭的作品不断问世，并以“细腻华丽的画面风格和辽远深沉的世界观”而著称，赢得了海内外观众的喜爱。他的影片既有日本本土动画的特色，又吸收了很多西方电影的表现手法，因此在欧美放映时屡屡掀起热潮，影响力很大。川尻善昭曾经说过，截至2003年，他本人最为满意的作品就是《兽兵卫忍风帖》《妖兽都市》《吸血鬼猎人D》。

自古以来，有关吸血鬼的传闻数不胜数，这些传闻中有些是彼此矛盾的，这正是

传说的一个特点——不确定性，没有一个所谓最正确的说法，因此人们尽可以选择自己愿意相信的那些说法去相信。比如说，有人认为吸血鬼只能在日出和日落的时候变化，而另外一些人却相信黑夜才是吸血鬼充满力量、能够自由变化的时段。在很多传说中，吸血鬼特别讨厌大蒜的味道，因此人类把大蒜放在屋子里可以阻止吸血鬼的袭击；而在有的传说中，吸血鬼具有无敌的神力，岂会把区区几个蒜头放在眼里？有人说，吸血鬼会变成狼、狗和蝙蝠；也有人说吸血鬼只是在控制狗、狼、老鼠、蝙蝠等动物，不仅如此，他们还可以控制天气。在一些故事里，狼人和吸血鬼有很深的渊源，据说吸血鬼是狼人死后变成的，但这种说法也让很多人嗤之以鼻……综观众多关于吸血鬼的资料，我们会发现吸血鬼具有几个典型特点：吸血鬼是一个依靠吸食血液来维持生命的古老种族（《吸血鬼猎人D》中被称为“贵族”），他们没有心跳和脉搏，没有体温和呼吸，拥有超人的灵力，可以永生不死（但是如果受到致命的伤害，他们也会丧生，这似乎又是一个矛盾之处）。他们最怕阳光和高温，皮肤会因为阳光的烧灼而溃烂，甚至死亡，因此吸血鬼无法在白天出门。

除了极少数可以靠动物血液维生的吸血鬼以外，绝大多数吸血鬼为了维持自己的生命必须吸食人血。但是被吸血的人类并非都会变成吸血鬼，除非吸血鬼将自己的血液与人类的血液融合，使人类经历所谓的“初次拥抱”，被吸血的人才会真正成为吸血鬼的后裔。刚刚变成吸血鬼的人在心底还保留着人性，他们不想杀人，但吸血鬼的本性却让他们在对鲜血的渴望中苦苦挣扎。他们会发现自己必须依靠吸取周围人的血液维生，而人类对吸血鬼的恐惧和伤害，往往成为他们杀人的导火索。他们有时候是在人类的逼迫下，才不得已做出伤害人类的事情。在《吸血鬼猎人D》 中，夏洛特对吸血鬼麦耶尔林克说的话表现了这种无奈与悲哀：“我们只是想通过那个村子，但是村民们由于惧怕你而对你开枪，中弹的你无法压抑愤怒才会张开血牙。”类似的矛盾，在《剪刀手爱德华》《圣诞夜惊魂》《歌剧魅影》中都有过深刻的表现。这些电影的主角虽然不是吸血鬼，却和吸血鬼有着同样的命运。他们要么因为相貌丑陋骇人，要么因为身份不能被人类接受，所以即使他们丝毫没有加害人类的意愿，也依然遭到人们的抵触甚至攻击，最后不得不离群索居，饮尽孤独。

如果说这些杀人魔鬼其实并不邪恶，似乎显得不近人情。然而综观众多描写吸血鬼的文学和电影作品，却不得不说吸血鬼是一个充满悲剧色彩的种族。在绝大多数情况下，吸血鬼杀人取血是不得已而为之——不吸食人血他们就会死亡。正如人类在饥饿的驱使下会做出疯狂的举动一样，很多人性未泯的吸血鬼最后都会对人类张开血口。然而为了维持自己种族的发展，他们必须遵从严格的戒律，而不是为所欲为。

《吸血鬼猎人D》中的卡蜜拉是个例外，她为了保持自己的青春与美貌而成为嗜血的女魔，最终被吸血鬼之王亲手杀掉。吸血鬼不仅和人类一样有思想、有感情，在很多方面还远远超过了人类。凭着他们的灵力，杀人对他们来说并不困难，但他们杀人之后却常常无法心安理得，而是陷入深深的自责之中，无法克制对杀人的厌恶。只有那些真正凶残的吸血鬼（比如卡蜜拉），才把杀人当作理所当然的事。这些残忍的吸血鬼的哲学是："人类对吸血鬼来说只是食物。家畜吃草，人类吃家畜，而我们吃人类。这是天经地义的食物链。"的确，对人类来说，吸血鬼是很恐怖残忍、令人发指的。正如《吸血鬼猎人D》的开头表现的那样，吸血鬼所到之处，鲜花枯萎，镜子碎裂，一片萧然。然而，人类在杀害别的动物以及自相残杀的时候难道不是同样地残忍吗？谁能保证动物们不会把人类看成是吃肉吸血的魔鬼呢？

《吸血鬼猎人D》最大的成功，也许并不是它娴熟的镜头语言和对游戏、真人电影的成功借鉴（这部动画片的结构很像电子游戏，片中人物的对抗是过关性质的，一关关过，每一道关口都由一个鬼来把守），甚至也不是让亿万观众交口称赞的曲折情节、恢弘气势和壮丽场面，而是深刻地表现出了一种宿命的悲剧以及对人类行为的反思，并成功地塑造了一位与众不同的猎人——吸血鬼与人类所生的混血儿，吸血鬼猎人D。

所谓吸血鬼猎人，是以追捕吸血鬼为业的人。由于吸血鬼对人类生命构成了巨大的威胁，人类也开始了对吸血鬼的搜捕和猎杀。有一些人为了赏金而捕杀吸血鬼，被称为"赏金猎人"。而D追捕吸血鬼的原因却远远不是这么简单。"混血儿"的身份让他既无法像人类那样活下去，也不愿变成一个吸食人血的吸血鬼。他的矛盾与痛苦，比纯血统的吸血鬼要多得多。然而从另一个方面说，吸血鬼的血统使他拥有非凡的本领，能够超过其他所有的猎人，人类的血统又使他具有吸血鬼所没有的能力，再加上对嗜血魔鬼的痛恨和对无辜人类的同情，当猎人几乎是他的必然之选。也许正如中间色比原色使人的视觉更为舒适一样，"混血儿"似乎也更能引起人们的兴趣。他们身份的复杂与性格中天然的冲突，让他们具有一种含混的魅力。在日本动漫中，高桥留美子笔下的"半妖"犬夜叉与D一样，因无法改变出身而饱尝别人的嘲弄与鄙视，并在"人"与"妖"的冲突中苦苦挣扎。

在这部影片里，很多人都可以为了自己心中最珍贵的信念而舍生忘死。有弱点，是人类永远不可能超越的界限，也是这部影片之所以让人揪心的一个重要原因。可以说，正是这些无法超越的弱点，给人带来了深深的震撼；也正是这些弱点，才能让吸血鬼卡蜜拉在战争中直击对手心灵深处最脆弱的地方。

然而这些被卡蜜拉所嘲笑和利用的“弱点”却如此珍贵——夏洛特为了爱情而甘愿变成吸血鬼；葛罗普为了蕾拉而耗尽生命的最后一息；麦耶尔林克为了不让夏洛特被抢走而冒着被灼成灰烬的危险走到阳光下；蕾拉在夏洛特和麦耶尔林克的生离死别面前，终于松开了扳机；D为了不让这个世界上再多出一个和他一样孤独、痛苦的灵魂而尽力阻止夏洛特和麦耶尔林克的结合，却在最后一刻成全了他们历经了千难万险的爱情……

《吸血鬼猎人D》把一些无法解决、不能超越的局限性呈现给我们。这些限制犹如一道金箍，牢牢箍在所有生命的头顶，无论生命本身具有怎样神奇的力量也无法摆脱这样的宿命。这种宿命的悲哀让人无可奈何。有些人在宿命面前认输，听凭本能的摆布，不敢正视内心的挣扎；有些人想要凌驾于生命的规则之上，视别人为草芥，同时也将自己一步步推向灭亡；有些人急流勇退，不愿再做被人利用的棋子，转而投向平凡却不失温暖安逸的生活；而有的人，虽然深知对人类张开血口是吸血鬼的本性和注定的宿命，明知自己难逃被别的猎人追逐的命运，却依然选择向死而生，在最后的灾难到来之前，依然坚决地履行着吸血鬼猎人的责任。他并不喜欢孤独，却孤傲地离群索居；他从未淡忘过多年之前许下的那个诺言，却在发现自己已经无须履行诺言的时候悄然而去。

悲剧并不等同于绝望，在许多时候反而能激起人们的力量和勇气。《吸血鬼猎人D》虽然充满悲剧色彩，却仍然有一个光明而温情的结尾。当蕾拉的孙女用充满喜爱和崇敬的目光望着D，友好地向他挥手道别的时候，D多年来苦苦坚持的一切，都显得更加珍贵、更加有意义。其实这些对D来说并不重要——连生死都无法使之动容的人，那些冷嘲热讽或者感激涕零，当然更无法改变他的初衷。他的特立独行将一直延续，直至永恒。

本片先在美国公映，然后才推出日文配音版在日本公映。上映之后，影片取得了极大的成功，甚至被称为“最棒的吸血鬼题材动画”“日本动画的一个极致”。之所以能有这样的辉煌，除了上述原因之外，精良的技术、华美的音乐和近乎完美的画面都是作品成功的重要保障。在角色造型和场景设计上，影片秉承了为小说原作绘制插图的日本插画大师天野喜孝的风格，并淋漓尽致地发挥出了电影的优势，创造出一个又一个让人过目难忘的奇丽场景。

在这部电影里，既有西方人所熟悉的吸血鬼，又有东方文化中的灵魂附体等法术。由此我们也可以更清楚地看到：东西方妖怪文化发展到了现在，早已不再是泾渭分明的状态，而是更多地呈现出了汇合的趋势。那么在东方国家中呢？每个国家的妖

怪是不是具有相同的面貌？特别是在“日本妖怪发源地”的中国，妖怪在动漫中又是以怎样的形象出现的呢？

第四节　中日妖怪文化在动漫作品中的差异

谈起日本的妖怪文化，我们总是会颇为自豪地说：“日本的妖怪有百分之七十都是来自中国”“没有中国文化作为基础，日本妖怪文化无从产生……”等。水木茂也曾说过：“我小时候观赏过殷朝的古物，看到那些形状不可思议的鼎，便认为那是妖怪的杰作。长大之后，我曾多次参观殷周时期的文物，总觉得日本绳文时代的土器，如果不是身处妖怪包围下的环境，是制作不出来的。可见，殷朝文物的悠久历史远远超越日本。”[①]这段话，足以证明中国文化对日本的影响。

种种类似的说法固然没错，也很能让喜爱妖怪文化的朋友们感到安慰，可越是强调这些过往，越是让人无法回避、令人尴尬的现实。在写这本书时，我越来越清楚地看到，日本的妖怪文化和中国文化有极其密切的关系，但也绝不是中国文化所能解释和涵盖的。在《山海经》中，可以发现很多日本妖怪的原型，但为什么这些妖怪对中国人来说十分陌生，在日本却家喻户晓？为什么《山海经》一直默默无闻，顶多也只是不温不火？更让人痛惜的是，很多对妖怪文化感兴趣的中国人，对日本妖怪如数家珍，却对中国妖怪知之甚少。

自古以来，中国的妖怪们虽然一直活跃于民间，却从来没有得到过如日本妖怪所受到的重视，没有在中国文化中形成一个稳固且为人熟知的体系。因此，尽管中国妖怪为数众多，但他们的形象却始终没能在人们头脑中清晰起来。2008年上映的电影《画皮》就是一个很好的例子。这部根据《聊斋志异》改编的电影，不仅剧情与小说原作大相径庭，在对妖怪的形象和习性的处理上也跟原作有很大出入。在蒲松龄的《聊斋志异》中，画皮鬼（这个妖怪在日本也很著名，就是传统妖怪中的骨女）是一个不折不扣的厉鬼，她的本来面目是一具干枯的骷髅，幻化成人之后却美艳无比。她把画上美女的人皮披在身上去迷惑青年男子，阴谋总能得逞。画皮鬼伪装成人的目的就是害人性命、吃人的心，而不是像《聊斋志异》中一些别的妖怪那样向往人类的生活或者是爱上了某个人——特别是这部小说中的狐妖，虽然结果也会对人类造成伤害，

① 〔日〕水木茂：《中国妖怪事典》，苏阿亮译，台湾晨星出版有限公司2004年版，第125页。

动机却往往令人同情，与画皮鬼绝不是同一类型的妖怪。然而在电影《画皮》中，画皮鬼和狐狸精这两种妖怪却被统一于一体，从一方面来看，这是导演陈嘉上的创新；从另一方面来看，这也说明了中国妖怪不像日本妖怪那样有自己固定的特点和个性。一般而言，日本妖怪出现的时间和地点都是特定的，让人们有迹可循。但中国妖怪的出现却有很大的随意性，变化无常，甚至还有很多无名妖怪。这也是中日妖怪文化之间的一个区别。水木茂曾说过："中国不同于日本，即使出现了'妖怪'也无法'安心'。这是因为，你以为已经抓住了妖怪的狐狸尾巴，可是它也有可能变成其他的妖怪，或者还会反过来将你吃掉，因此是很可怕的！"[①]中国的妖怪，比日本的更难缠、更不好对付、更让人不可捉摸。有时候会突然消失，让你空有力气却下不了手。也许正是因为这样的原因，中国妖怪即使被改变了形象也并不会引起人们很大的注意，恐怕这也是中国的妖怪容易在不知不觉中被弱化的一个原因吧！

那么，中国妖怪究竟有着怎样的历史呢？要想把中国妖怪的来龙去脉理理清楚，恐怕没有几十万字是不行的。本书只是在此稍稍提及，为的是与日本妖怪文化有个大致的对照。

一、古代典籍中的中国妖怪

在中国，尽管妖怪始终属于"不登大雅之堂"的族群，也没有太多人对其进行系统的研究，但还是有不少记录了妖怪传说的典籍从古代流传至今。中国的妖怪，多见于《山海经》《穆天子传》《搜神记》《搜神记后编》《抱朴子》《酉阳杂俎》《封神演义》《西游记》《聊斋志异》《萤窗异草》等书。特别是《山海经》和《聊斋志异》，前者可以说是中国妖怪的首次集体亮相，这本充满奇思妙想的书使中国妖怪在出现之初就光彩尽现；后者则是流传在民间的妖怪传说与文人情结的绝妙融合。作者蒲松龄把妖怪看作自己的知音，把他们居住的"青林黑塞"当作能给失意者以慰藉的地方。这部书中的许多妖怪都比很多人间的正人君子更加有情有义，可以说是一部专门为妖怪扬名的奇书。

《山海经》反映了古代的中国人对"山的那边，海的那边"的向往和好奇之心，人们根据在各地搜集到的传闻，用自己的想象力描绘了一幅光怪陆离的长卷。可惜的是，时至今日，中国妖怪的形象并没有丰富起来，能在大家的心目中留下印象的也

① 〔日〕水木茂：《中国妖怪事典》，苏阿亮译，台湾晨星出版有限公司 2004 年版，第 83 页。

已所剩无几。而对中国妖怪念念不忘的水木茂则根据中国的神话和妖怪传说撰写了《中国妖怪事典》一书，图文并茂，可谓是一本为中国妖怪“立传”之书。水木茂在这本书中说，如果试着将日本的妖怪绘于图中，会发现其中竟然混杂着许多来自中国的妖怪。只是，描绘中国妖怪“形状”的书却很少见，严格说来恐怕只有一本《山海经》，但它对妖怪的形体描摹得也并不十分详细。研究过《山海经》的中野美代子说，《山海经》里的妖怪，就像是同一个妖怪千变万化而成，一个接着一个地出现在人们的面前。说到底，这些妖怪很多都是人们根据自己见过的动物的样子，再加上各种虚幻的想象描绘出来的。其实，这种“用已知的实际动物作基础，添加想象的描述，勾勒出未知生物的轮廓”[①]的方法，不仅仅是中国妖怪形象形成的主要手法，世界各国也都是如此。

《山海经》中的妖怪大部分是各种动物的“合体”。人们利用不同动物身上的部件组成一种新的妖怪，并赋予他们让人啧啧称奇的本领。妖怪们的形状十分奇特，一部分是人和动物的组合体（有的是长着人的面孔、动物的身体，有的则是长着动物的脑袋、人的身体），更多的却是各种动物身体部件的组合。妖怪们的本事也很厉害，比如有的妖怪能找到金矿，有的妖怪会给人间带来瘟疫，有的妖怪可以喷火吐水……林林总总，不胜枚举。他们都是物以类聚，有时候一座山上会住着很多妖怪，这些能够共居一山的妖怪彼此性情都很接近，不会发生大的冲突和矛盾。妖怪的特点与人的生活有密切的关系，大多是人对自然现象和生活事件的解释。水木茂曾针对中国妖怪的特点发表过许多令人深受启发的见解。比如，在谈到《山海经》里的妖怪“蜚”时，水木茂说：“据说这种妖怪所到之处，河流沼泽干涸，山野草木枯萎。一旦出现在人间，不久传染病就会蔓延。这就是所谓的疫病之神，但是中国也有防治这种疫病的妖怪。据说栖息在中国英山上的‘肥遗’就是防治疫病的妖怪，若是吃它可以治疗疫病，饲养它可以杀死传播疫病的害虫。我总觉得中国的妖魔鬼怪，与其说是和人类有所牵扯，不如说是妖怪彼此之间的攻防战。例如，有引起旱灾的妖怪，也有引发洪水的妖怪。”[②]的确如此。在中国的妖怪世界里，各种妖怪之间的互相牵制是很值得注意的现象。比方说，有些妖怪与灾祸或者恶劣的自然环境有关，那么他们也会有相对应的克星。古代的人们不会用现在我们的说法去解释自然现象，也没有太多有效的办法去应对灾难的发生，“妖怪”就是人们解释这些现象的方式。很多现代人感觉不可思议

① 〔日〕水木茂：《中国妖怪事典》，苏阿亮译，台湾晨星出版有限公司 2004 年版，第 15 页。

② 同上，第 94 页。

的事，在古代的人看来可能都是现实。现在所谓的“神话”，在当时的人看来可能就是实实在在的真相。水木茂说，妖怪的出现，是因为人们需调和因妖怪出现而带来的天灾，并以此来与自然接触，战胜自然。人们把天灾形象化，然后找出调和与化解的办法，借此满足自己把握和战胜自然的愿望。

那么，最有代表性的中国妖怪是什么呢？虽然在不同的历史时期会有当时较为流行的妖怪，但是最能体现中国文化特点的妖怪要数龙、凤凰、麒麟、虎和龟等几种神兽了。中野美代子在《中国的妖怪》一书中说，中国最有代表性的妖怪就是龙。把龙称为“妖怪”，对自称为“龙的传人”的中国人来说似乎大为不敬。不过在日本以及别的国家，很多妖怪也经历了一个从最初神圣到后来堕落的过程，比如天狗、河童等，最初都闪耀着神性的光芒。众所周知，龙在东方和西方国家是两种完全不同的形象。东方的龙是神圣的，而西方的龙却有着鳄鱼或蜥蜴般的身躯，背上还常常生有一双翅膀，性情凶恶而残暴。在《哈利·波特》中那些口中喷火，守护着重要的、宝贵的物品的龙，就是西方文化中龙的典型形态。在不同的东方国家，龙也有不同的模样。动画片《河童之夏》中出现的龙神，是东方传统文化中龙的形象——它是集鸟、兽、鱼以及甲壳类动物的特征于一身的尊贵神秘的动物，能操纵天气、无翼而飞，是各种动物和妖怪的首领，被看作是神或者造物主。而印度的“圣龙”却完全是眼镜蛇的模样，印度人常常把龙描绘成长着七个蛇头的眼镜蛇，同时也把眼镜蛇的凶残注入龙的性情中。

龙在中国虽然一直保持着尊贵崇高的地位，但是到了后来也难逃衰败和堕落的命运。龙在《山海经》中就已经出现，经常可以在《山海经》里看到有的动物被描绘成“龙首”或者“龙身”，可见那时候人们对龙已经有了一个较为清晰的概念了。后来，“龙”不仅在民间有很大的威望，也与朝廷联系了起来。这是当权者利用人们的信仰巩固自己政治地位的一种手段。根据《汉书·武帝本纪》记载，汉武帝曾经射杀过蛟龙。从此以后，龙的神圣色彩就被人间的皇帝借了去，并一直被皇室所垄断，龙因此与政治联系在了一起（在日本也有同样的情况，并一直延续到1945年日本战败）。与此同时，龙的形象在民间也渐渐有所变化，开始出现衰败与堕落的气象。这并不是说把“龙”异化为别的妖怪，而是在“龙”这个庞大的族群中分化出了很多不同的旁支，其中既有高高在上，能够操纵天气、翻云覆雨的神龙，也有心术不正、不惜伤害人类和别的生物的恶龙，在一些小说中还出现了一些法力微小、平庸无能的龙。到了《西游记》中，龙更是成了被孙悟空等人嘲弄的对象。龙常常在孙行者面前尊严扫地，不仅要听命于他，还不得不乖乖献出龙宫里最宝贵的定海神针。龙在哪吒面前也显得既残

暴无能又无理取闹，最后只落个被扒皮抽筋的下场。这些都是龙的形象衰败的证明。

除了龙之外，凤、麒麟、白虎、神龟等具有灵力的动物也是很典型的中国妖怪。中国人把青龙、白虎、朱雀、玄武合称为“四兽”或者“四神”。其中的朱雀又叫朱鸟，其实就是凤凰；而玄武则是龟和蛇的合体。除了“四神”的说法之外，在中国还有“四灵”的传说，指的是龙、凤、龟和麒麟。“四灵”中的神兽有三种是与“四神”重合的，因此，人们有时也会把龙、凤、麒麟、虎、龟这五种动物称作“五灵”。这样的信仰如今已经不知始于何时，早在《淮南子》中就能看到它的踪迹了。

汉代以后大量出现的是魑魅魍魉和幽灵之鬼。随着他们在人间势力范围的扩大，《山海经》中的那些由人与动物、动物与动物合体构成的妖怪迅速衰落了下去。很多人认为这与“山林文化”的改变有很大的关系——山不再是神秘无比的所在，而是越来越被人类靠近，越来越为人类所了解，也越来越多地遭到人类的侵占。这样一来，山里的妖怪自然会发生变化。在山的神圣性遭到破坏之后，妖怪们的形体渐渐变得更像动物，失去了原本的“人首”或者“人身”，到了后来，这些类似于动物的妖怪们的数量也变得越来越少了。慢慢地，妖怪的形象又发生了变化——山里的普通动物经过修炼，会幻化成人形，主动接近人类，而且多数是幻化成女子的模样，和人间的男子结婚。其中最为我们熟知的，要数狐妖的传说了。中国的妖怪中，有很多是犯了过失而被贬谪到人间的神仙，《西游记》里的猪八戒和沙和尚就是如此；也有吸收了“天地之精华”幻化而成的，比如孙悟空；更有动物或植物修炼而成的，这种妖怪在《西游记》《聊斋志异》等书里比比皆是。随着山中妖怪的变化，人们生活中最为重要的妖怪渐渐成了死人的亡魂。山里的妖怪无处容身，不是变成人类的模样生活在人间，就是消失得无影无踪，还有一些远渡重洋，改头换面，在国外过起了日子。从此以后，留在中国的最为著名的妖怪就是与皇权结合在一起的四神、四灵了。而那些无权无势的“芸芸众生”只能默默无闻地待在古代典籍中，只有在偶尔被人发现的时候才能走出故纸堆续写新的故事。而如今出现在电影或电视上的妖怪，只是其中的一小部分罢了。

二、 中国内地动画片中的妖怪

中国内地拍摄的动画片中，与妖怪有关的不多，以妖怪为主角的更少。而且在大多数有妖怪出现的动画片中，妖怪们的“妖性”都不同程度地被弱化了，有的根本看不出与传统妖怪的联系。比如1998年上映的26集电视动画连续剧《小精灵灰豆》，虽然主角是一只小妖怪，但他却一直想要摆脱妖怪的身份，做一个正常的人类。这部由

葛冰编剧、刘积昆导演的动画片曾经获得了动画片金童奖的一等奖。它的主题十分清晰明了，也十分符合当时人们对动画片教育功能的期待，即通过主人公灰豆的经历来表现一个背景不好的孩子积极向善的努力。这个故事的灵感来自古典小说《西游记》，灰豆是几千年前的一个小妖怪，他跟别的妖怪一样长得很丑，但心地却十分善良。当年孙悟空保护唐僧取经时捣毁了他和伙伴们居住的妖洞，灰豆因为躲进了石头缝里而逃过一劫。几千年后，他从石头缝里爬了出来，决定再也不像以前的妖怪那样为非作歹了，一定要做个好孩子。这就给动画片奠定了积极向上、弃恶扬善的基调。而灰豆此后的经历，讲的就是一个背负着妖怪恶名的孩子如何被大家拒绝，但他却始终不放弃对自己严格要求的故事。因此，这部动画片只是借助妖怪的形象来表现教育儿童的主题，妖怪题材只是用来引起孩子们兴趣的手段。在儿童情趣方面，这部动画片还是有一些奇思妙想的。比如说灰豆出洞以后跟猪八戒的尾巴胖胖成了好朋友，他们一起上天入海，做了很多好事，却总是被大家所误解。在他们的历险中出现了很多妖怪，但这些妖怪也都与传统妖怪相去甚远，只是作为他们成长经历中的阻碍或者过客而出现。总的来说，这部动画片是想把教育目的通过妖怪题材去表达和实现，让孩子们在饶有兴趣地观看动画片的同时接受包含在其中的助人为乐、坚持不懈、乐观善良等主题。

或许就是因为这样的构思和设计，使得这部动画片与日本妖怪动画有了很大的不同。比如说水木茂的《鬼太郎》，虽然这部动画片也是主要给孩子们看的，其中也包含了一些道理和教训，但它却以妖怪文化为依托和基础，并包含着对妖怪文化的眷恋和推崇。片中虽然也常有邪恶的妖怪出现，但是作者却始终没有因为这些邪恶的妖怪而否定整个妖怪文化。鬼太郎作为妖怪的代表，始终捍卫着妖怪文化中优秀的部分，并不遗余力地与邪恶对抗。而片中所出现的邪恶也并不都是来自妖怪世界，人类的恶念往往是邪恶妖怪出现的诱因。因此，水木茂批判的绝不是妖怪文化，而是邪恶本身。这就使《鬼太郎》这部以传统妖怪为题材的作品并没有停留在对妖怪的追念上，而是在很大程度上超越了狭义的“人类”或者“妖怪”的概念，上升到探究生命意义的高度，从而使作品具有更普遍、更深远的意义（这也是妖怪文化至今仍然有价值的一个重要原因：它包含了很多关于自然和生命的普遍真理）。而《小精灵灰豆》则不同，灰豆被大家拒绝和怀疑，就是因为他是一只妖怪；后来他被人们认可和接受，是因为大家认为他跟别的妖怪不一样，是个善良的好“人”。换句话说，人们最后接受的灰豆，是作为人类而不是作为妖怪的灰豆。妖怪始终是大家所不能接受的群体，这不能不说是一种相对简单、固执的理解和划分。妖怪在中国内地动画片中不多见，与这种理

解和划分也有很大的关系。

然而，也并不是所有的传统妖怪都在中国内地拍摄的动画片中销声匿迹了。在那些根据传统题材改编的动画片中（比如说《西游记》《封神榜传奇》《哪吒传奇》等），还是保留了一些传统妖怪的本来面貌的，这是因为传统神魔小说本来就是妖怪的大本营。因此，这些动画片中的妖怪虽然被不同程度地弱化、儿童化了，但它们仍然是妖怪登场亮相的主要舞台。

比如，根据古典小说《西游记》改编的52集动画片《西游记》，因为讲的是唐僧师徒四人在取经路上降妖除魔的故事，自然离不开各种各样的妖怪。我们对这些出现在西行路上的妖怪并不陌生，主要是1986年版电视连续剧《西游记》的功劳。这部连续剧是无数人心中的经典，不知道成为多少人的“寒暑假保留节目”。从民间关于猴王的传说到吴承恩的小说，从电视剧到动画片，唐僧师徒四人的故事被一次次地改编，每一次改编都有各自的侧重点并留有当时的痕迹。而西天路上的妖怪，在每个版本里也都有所不同。在小说中，妖怪们被描写得相当可怕，本领也都十分了得，而且不乏心狠手辣之辈。电视剧《西游记》对小说进行了改编，不少血腥残暴的情节都被删减了，同时增添了一些幽默的因素。妖怪们虽然也都能兴风作浪，但他们的出现总的来说都是为了表现孙悟空等正面人物的英勇和智慧，因此在事实上妖怪们已经有所弱化了。而动画片《西游记》由于观众主要是少年儿童，于是就加入了很多专门为儿童设计的情节，妖怪们的形象在被弱化的同时也经过了儿童化处理。

值得关注的是，中国的动画片创作几十年来一直与《西游记》有着很深的渊源。除了《小精灵灰豆》等从《西游记》中获得灵感后另起炉灶的作品之外，直接取材于这部小说的作品也有很多。在中国动画诞生不久的1941年，中国动画的开拓者万氏兄弟就以《西游记》为蓝本，创作了我国第一部动画长片《铁扇公主》（关于这部动画片，还有一段流传甚广的佳话：日本动漫的鼻祖、《铁臂阿童木》的作者手冢治虫曾经说过，他就是看了这部动画片才走上动漫创作之路的）。而且在万氏兄弟日后的创作中，《西游记》始终是一个重要的题材库。他们创作的《大闹天宫》《金猴降妖》《猪八戒吃西瓜》等都是中国动画的经典之作。这与这部小说本身就适合以动画片的形式去表现有关，恐怕再也没有一种艺术形式能这么活灵活现、收放自如地来表现孙行者的神通和妖怪们的变化了。

孙悟空向牛魔王的夫人铁扇公主三借芭蕉扇的故事，是《西游记》中最精彩的段落之一，也不止一次地被改编成动画片。其实，铁扇公主最初并不是中国的妖怪，而是来自印度的罗刹女（见图85）。佛教从印度传到我国的时候，很多妖怪也随着佛经一

起来到了中国，罗刹女就是其中之一。罗刹的梵名是raksasa，也被翻译为罗刹娑、罗叉娑、罗乞察娑、阿落刹娑等，指的是那些专门吃人肉的恶鬼，女的罗刹则被称为罗刹斯（raksasi，又叫罗叉私）。佛典《慧琳意义》卷二十五中有这样的记载："罗刹，此云恶鬼也。食人血肉，或飞空、或地行，捷疾可畏。"在此书第七卷又有记载："罗刹娑，梵语也，古云罗刹，讹也……乃暴恶鬼名也。男即极丑，女即甚姝美，并皆食啖于人。"根据《法华经》《孔雀经》等佛经的记载，守护诵持《法华经》的就是十位罗刹女。专门吃人的罗刹女怎么变成了佛经的守护者？这是因为她们听了佛祖说法之后受到了感化，并从此誓愿守护佛法，成为佛教的守护神，而且常常参与法会。在后世的很多神魔小说和都市传闻中，都出现过罗刹女的身影。一般来说，这些故事都保留了罗刹女"甚姝美"的特点，她们妖艳无比却性情暴烈，常常是爱情悲剧的主角。

在万氏兄弟的动画片《铁扇公主》中，向铁扇公主借扇的不是孙悟空，而是猪八戒，这恐怕是因为猪八戒的形象更有喜剧色彩的缘故。而且，片中的铁扇公主妖性十足，妩媚动人，这与后来的"西游"动画有很大的不同。这是因为在1941年，中国动画还没有被定性为"教育儿童的工具"，观众大部分是成年人，因此片中才有了猪八戒和铁扇公主的调情，才有了铁扇公主"大王啊，你把旧人丢……"的哀怨歌谣，才有了猪八戒"牛大嫂，太风骚，众小妖，都俊俏……"的得意洋洋的唱词，这在中国动画中真可以说是绝无仅有的。在中央电视台摄制的动画片《西游记》中，铁扇公主不再是万氏兄弟作品中的哀怨的妖妇，而是一个对孙悟空怀恨在心的母亲。从这个角色两种不同的动画形象中，可以清楚地看出中国动画的今昔异同。

上海美术电影制片厂拍摄的《封神榜传奇》，同样是取材于中国古典小说的动画连续剧。这部根据著名神魔小说《封神演义》改编的百集动画作品，是国内第一部运用数字化电脑技术制作的动画片，并获得了金鹰艺术节"最佳电视动画"奖和"最佳场景设计"奖。虽然现在看来这部动画片有很多不尽如人意的地方，但在当时它确实取得了一些突破，也是中国动画值得记载的一笔。作为一部神魔小说，《封神演义》中当然也出现了很多妖怪，而且整个故事就是由纣王荒淫、狐妖作祟而引起的关于狐妖的传说（请参见本章第三节第一部分）。当然，这些情节在动画片中也都经过了处理。和大多数国内动画作品一样，《封神榜传奇》的主题十分积极向上，对小说原作进行了大刀阔斧的改编，摒弃了大量涉及"封建迷信"的章节，突出了"正义终究会战胜邪恶"的主题，片中的人物也都儿童化、趣味化、明朗化了。

雷震子是封神榜故事中一个比较著名的角色。他无父无母，是一个从雷电劈开的巨蛋中诞生的孩子（"雷震子"这个名字也是因此而来的），他出生后被西伯侯姬昌收

为第一百名义子，并在云中子门下学艺修行。雷震子天生一张雷公脸，背上长着一双翅膀，非常勇猛善战。根据小说《封神演义》的描述，雷震子面如蓝靛、发如朱砂、巨口獠牙、眼如铜铃，身躯长有二丈，相貌看起来相当恐怖，内心却十分善良正直、知恩图报。他在讨伐商纣王的战争中出生入死，为周朝的建立立下了很大的功劳。雷震子特殊的身世和法力使他深受人们的喜爱，民间关于雷震子的传说一直都在流传。在动画片《封神榜传奇》和《哪吒传奇》中，和雷震子有关的情节虽然并不多，但他留给人们的印象却很深刻。《哪吒传奇》中的雷震子是哪吒的好朋友，他出身平民，既热心又谦和，在经历过很多次磨砺之后，渐渐成为一个老成持重、威武庄严的大将。这部动画片很关注人物的成长历程，因此它不仅细致地刻画了主人公哪吒的成长和变化，对雷震子性格的发展也有恰当的表现。

我之所以关注雷震子这个角色，是因为他和日本传统妖怪鸟天狗有很多相似之处。首先引起我注意的是，二者在外貌上有很多一致的地方，比如他们都长着尖利的鸟嘴和一对很大的翅膀，飞翔的速度很快。后来我才得知，日本最高级别的天狗中有一位迦楼罗神，而雷震子其实就是迦楼罗。综合印度、日本和中国的佛教及神话传说来看，鸟天狗和雷震子这两个形象都是来源于印度“天龙八部”中迦楼罗的传说。只是到了中国以后，迦楼罗演变成了雷震子，到了日本则演变成了鸟天狗（在日本，鸟天狗是迦楼罗的部署兵卫，代表着迦楼罗的化身）。在印度教的神话传说中，迦楼罗是大神毗湿奴的坐骑——大鹏金翅鸟，属于次级神。大鹏鸟的羽毛五光十色，灿烂如霞，张开双翼能够遮天蔽日。而按照《妙法莲华经》等佛教典籍的说法，迦楼罗是护持佛的天龙八部之一，一般以人面鸟身、鸟面人身或者全鸟的身形出现。他头生如意珠，鸣声悲苦，每天要吞下一条龙王和五百条毒龙。这些龙身上的毒气在他体内聚集，最后会使他无法进食，十分痛苦。此时，迦楼罗经过上下翻飞七次之后会往金刚轮山飞去，体内毒气的发作会使他全身燃起熊熊大火，把躯体烧成灰烬，只剩下一颗纯青色的琉璃心。随着印度教和佛教的传播，迦楼罗在东亚、东南亚和南亚地区也都产生了很大的影响，人们把迦楼罗当作力量的象征来崇拜。在中国，雷公信仰也是源自迦楼罗的传说，由于大鹏金翅鸟会在雷雨天出现在空中，因此中国人就把他看作是雷电的制造者。据说，雷震子在封神之后肉身成圣，被姜子牙封为雷神，专门掌管雷电。迦楼罗、鸟天狗、雷震子和雷公的传说，就这样结合在了一起。

三、中国港台动画片中的妖怪

与内地的动画片相比，香港和台湾动画片中的妖怪要放肆得多。如果说内地动画片中的妖怪们多少有些畏首畏尾，不敢光明正大地出现的话，那么相比之下，港台动画片中的妖怪就坦然多了。当然，妖怪们改头换面的情况还是存在的，但至少在一部分动画片中，他们还保持着原本的面貌，让人能够看出传统的模样。

鬼怪片一直是香港电影中一个重要的种类。或许是因为有比较宽松的拍摄鬼怪电影的环境，同时又没有对动画片设定过多的限制，香港人在拍以妖怪为题材的动画片时就没有太多顾忌，几乎是把所有能够拿来利用的资源都收入彀中。这样做的好处是作品会显得很放松、不拘谨；但随之也会出现一些问题，那就是各种元素掺和在一起有可能会造成混杂。特别是在这些元素还没有被好好地消化、吸收并变成自己的养分的时候，作品就会显得更加芜杂和生硬。这种种的好处和不足，在徐克编导的动画片《小倩》中都表现得十分明显。

徐克的动画片《小倩》曾经让无数喜欢动画片的人由衷地期待，又几乎让所有真正热爱动画的人欲哭无泪。本来，有蒲松龄的《聊斋志异·聂小倩》作蓝本，有之前的真人电影作借鉴，又有徐大导演的才气、经验和号召力，这部动画片几乎没有理由拍不好。然而也许正是由于有了太多的资源和自由，反而使得这部众人拾柴的作品没有把火候拿捏得恰到好处。

《聂小倩》，《聊斋志异》中的名篇，无论是题材本身还是小说艺术都堪称一流。倩女早亡，死后成鬼，在恶鬼的逼迫下不得不去引诱生人，过着“生不如死”（其实是死不如生）的日子，最后终于遇到了一个正直善良的书生，并在他的帮助下重获新生……这样无可挑剔的题材，无怪乎被蒲松龄铺陈得如此出色，也无怪乎在小说诞生之后，被各种各样的艺术形式一再演绎：它曾在民间以说话的形式广泛流传；曾被画家们不止一次地诉诸笔端；还曾被拍成电视剧和真人电影。1987年版的电影《倩女幽魂》由张国荣和王祖贤主演，二人的扮相和出神入化的表演使这部电影备受关注，成为香港电影中不可或缺的一笔。

然而，动画片《小倩》却没能为这个故事再添精彩。原因何在？

首先，这并不是因为徐克在片中运用了许多现代元素，破坏了题材的古典韵味——现代元素只要运用得精妙，会让作品更有意味。如果创作者能够把自己和时代的特点在电影中表现出来，又有什么不好呢？因此，看到《小倩》中那些光怪陆离的场面，我并不觉得有什么不妥。现代生活用品、演唱会、交通灯、光束……这些东西并不

是不能出现在一部以传统小说为题材的动画片里。况且，国内外早已有很多可圈可点的先例。

其次，这也并不是因为徐克在动画片中加入了香港电影“无厘头”式的搞笑和油滑。虽然这种方式给这部动画片贴上了香港电影的标签，但这又有什么不可以呢？如果一个地方已经形成了某种风格，那么在本土作品中出现这种风格只是一种最自然的表现。包括徐克对香港鬼怪片惯用手法的借鉴，也是无可厚非的。因为这毕竟是香港本来就具有的优势和资源。有资源是好事，重要的是如何去利用。因此，在看到宁采臣闯入妖界之后的战战兢兢和鬼怪们对宁采臣的“热情招待”时，我虽然感到十分熟悉，知道在许多鬼怪片中都有过类似的情景，但总觉得有些不尽如人意。

真正让人如鲠在喉的是，这部动画片对日本动画的模仿实在是太刺眼了。从人物造型上就可以明显地看出日本动画的痕迹（看过一点日本动画片的人都会发现这一点），到了后来鬼怪登场的时候，就更让熟悉日本动画的观众绝倒了。宁采臣哪里是走进了鬼市，简直是一脚踏出了国门，来到了日本“百鬼夜行”的现场。首先，那些妖怪几乎全是日本的。树妖、楼梯鬼、一目怪……都是对日本妖怪的生搬硬套。其次，虽然《小倩》是以投胎这样颇有中国特点的“事件”为线索的，也出现了和尚跟道士斗法的场面，中国元素并没少用，但却并没有营造出有传统特色的效果。最后，这部动画片对妖界的表现实在是太没有新意了，让人觉得甚至连改造的功夫都没下，就直接把日本动画搬了过来。特别是宁采臣刚刚闯入妖界的那一段，更能看出对《百变狸猫》《千与千寻》等动画片的模仿。在空中飞来飞去的鬼，还有那些若隐若现的妖怪，无不令人想起日本动画中“百鬼夜行”的场面。这样的生拉硬扯，使一个原本很好的题材被表现得毫无特点，显得仓促而凌乱。

与《小倩》相比，台湾制作的动画片《魔法阿妈》保留了更多古老的信仰和传说，也更加注重艺术上的打磨。这部影片中也出现了很多现代元素（事实上，它讲的就是一个发生在现代的故事），情节的编排也算不上新奇，却仍然有一种打动人心的力量。这不仅是因为它展现的是一种古朴的文化和信仰，还因为它将这种文化和信仰表现得很巧妙。它让一个孩子用清澈纯粹的眼睛去观察一个对他来说完全陌生的世界，并让他用单纯善良的心去感受这个世界中值得珍惜和怀念的东西，让他在这个世界里经历了困难和磨炼，渐渐清洗掉原来的生活留在他身上的混沌，让他变得更加澄明、勇敢，一步一步走向成长。把一个孩子的成长放在陌生的环境中去表现，这本身并不是一件新鲜事，《千与千寻》《妖怪大战争》等电影也都是如此，但《魔法阿妈》把这个故事放在当地特有的文化氛围中去讲述，这就是别的电影所无法替代的了。

在城市里长大的孩子豆豆，极不情愿地被妈妈送到了乡下外婆（魔法阿妈）家。豆豆遇到的问题跟《妖怪大战争》中正男遇到的情况很相像，但两部电影的处理方法却是不同的，并且都带有当时当地的特点，能够自圆其说。正男跟妈妈的关系并不亲密，这从他们在电话里讲的话就能发现。而豆豆跟妈妈显然很亲密，正是因为这样的亲密，豆豆才更加不愿跟妈妈分开，和外婆在一起生活。况且，外婆家对他来说是一个完全陌生的地方，他一脚从城市里的现代生活踏进了古老的乡村生活，对周围的一切都很不习惯。更让他感到恐怖的是，外婆家里好像到处都是妖怪——蘑菇会说话；家里的猫和狗都精灵古怪的，是外婆的帮手；外婆的假牙竟然还能在夜里一张一合，像是在打呼噜……孩子被吓得战战兢兢，无法入睡，这样陌生、恐怖的生活让他想赶紧逃回城市中去。

偏僻的乡村自古以来就是妖怪文化氛围浓郁的地方。当豆豆被寄居在蘑菇里的幽灵吓得魂不附体的时候，和他差不多大的农村小孩却把灵魂的存在当作一件再自然不过的事。不仅如此，他们还把能看到灵魂当作是孩子的殊荣。根据这部电影的说法，小孩子长大了就看不见妖怪了（《妖怪大战争》中也有同样的说法），那些神秘的事物从此以后就向他关上了大门，只有极少数特殊的人才能与另一个世界联系——豆豆的外婆就是其中之一。然而也并不是所有的孩子都能看到灵魂和妖怪，在城市文明中出生、长大的豆豆，就根本看不到妖怪的存在。在他排斥、厌恶乡村生活的同时，乡村比他更早地把他拒斥在了门外，他根本无法体会到周围的孩子们的快乐。

在外婆家，豆豆开始慢慢感觉到妖怪也许真的存在。后来，他发现只要在眼睛上涂了外婆的眼泪就能够看到妖怪。从此，会飞的鱼、会说话的蛇都在他的周围出现了，他的乡村生活再也不是那么恐怖、那么令人讨厌了——真实生活中出现的奇迹，远比任何玩具和游戏都更加让人着迷。

通晓阴阳法术的外婆是为村里的死者超度、做法事的人。她向阿明下了一道禁令，不准让豆豆靠近一个小房间。那个房间里放满了坛子，坛子里都是被外婆封存的饿鬼，然而豆豆并不知道这些。和所有的故事一样，禁令是用来让人们违反的。就像鬼太郎所说的那样："人类要是被人说不能做的话反而会想去做。被人说不能进去的话反而想要进去。"[①]结果，被外婆封印在坛子里的饿鬼被豆豆不小心放了出来，正巧附在了外婆家的猫身上。于是，这只猫就变成了能吸取人的灵魂让自己变得强大的邪恶妖怪。猫，在古今中外都很容易被卷入灵异事件中，这部动画片里的猫妖显得尤其

① 见动画片《咯咯咯的鬼太郎》，第 56 集。

狡诈邪恶。他在获得法力的同时似乎也具备了通晓世事的能力，竟然对城市生活也十分熟悉，知道冷气，知道电玩，还知道该怎样更快地达到自己的目的。他看出豆豆这个从城市里来的孩子对妖怪世界并不了解，不知道什么是邪恶的妖怪，更不知道妖怪会给人们带来怎样的灾难，于是就开始利诱他，想通过他来掩人耳目，实现不断膨胀的野心。已经对妖怪渐渐熟悉的豆豆，听到变成妖怪的猫开口说话时并不是太吃惊。也正是因为他对妖怪了解得越来越多，才越来越肯定这只猫有问题。到了后来，他才终于从外婆那里知道发生了什么事。

在豆豆慢慢融入乡村生活的同时，他和外婆的关系也越来越亲密。他渐渐发现这位奇奇怪怪、看起来很凶的外婆并没有一点害人之心，反而十分善良，在当地也很有威望。她凭着自己特殊的能力帮助了很多人，使生者安乐、死者安息。在塑造外婆这个人物的同时，影片很自然地展现了一些中国民间的习俗和信仰。比如，阿妈的一个主要工作就是尽自己的能力安置饿鬼，并在每年的七月十五帮助饿鬼顺利投胎，完成生命的循环。那些活着的时候做了坏事或者没有子孙拜祭的人，在生命结束之后就会变成饿鬼，被上天惩罚不准吃东西，就算吃了，东西到了嘴里也要变成火，烧得他们痛苦不堪。而且，他们的喉咙只有针眼那么大，什么食物也咽不下去。天上的神可怜他们，每年七月十五的时候就熄掉他们嘴里的火，放大他们的喉咙，让他们大吃一顿，这就是所谓的“普度”。外婆在每年的七月十五都要主持一次法会，为的就是使这些可怜的灵魂能够享用到人们的布施和祭祀。另外，影片即将结束的时候，外婆还用“移魂术”把自己的灵魂与狗交换，这也是一种流传在中国民间的传说。

其实，每年在七月十五举行“普度”并不是中国独有的习俗，这本是一个佛教的节日，因此在信仰佛教的国家都有类似的习俗。在中国民间，七月十五一般被称为“鬼节”，人们在这一天会施斋供僧，祭祀先祖。这与日本的民俗节日“盂兰盆会”其实是同一个节。“盂兰盆会”本是佛教徒为追荐先祖而举行的祭祀仪式，传到日本以后与日本本土信仰相结合，逐渐成为一个极富日本特色的民俗节日。[①]传说，有四种精灵会在盂兰盆会时来访：“生身魂”，也就是家族中活着的人的灵魂；“新精灵”，就是死后不到一年的人的灵魂；“精灵”，指那些在一年前去世但还不满三十三年忌辰的先祖的灵魂；“外精灵”，指的是遭遇意外而死亡或者没有子孙祭祀的灵魂。这些精灵在盂兰盆会上接受布施和供养之后，才能脱离苦海。这些信仰和风俗曾经是人们生活中的一部分，但对现在的大多数人来说却已经很陌生了。

---

① 参见本书第二章第四节对盂兰盆会的介绍。

来到外婆家以前，豆豆对这些一无所知。但乡村生活慢慢使他明白，这些看似荒唐的习俗中其实包含着很多可贵的地方，他也是在接受这些习俗的过程中变得更坚强、更懂事、更有责任心的。这个在影片开头动不动就撒娇哭鼻子的小孩，慢慢学会了关心和帮助别人，到了电影结尾的时候竟然还帮助了无数可怜的灵魂转世投胎。难得的是，这部电影把豆豆的转变表现得合情合理、顺理成章，通过一件件事情的推进，水到渠成地进入了高潮。比如豆豆跟新朋友的相处、识破猫的诡计的过程和对小蛇的灵魂的照顾，都是他成长中不可或缺的经历。特别是他和那条被车压扁的小蛇的友谊，不仅表现了豆豆的成长和变化，也使电影对不同种类灵魂的介绍显得很灵活。这个因遭遇意外而死的小蛇的灵魂，属于四种精灵中的“外精灵”。他十分弱小，在布施会上总是抢不到东西吃，最后在豆豆的照顾和帮助下才得以投胎。影片结尾，经历了与坏鬼的生死大战的豆豆已经完全接纳了乡村生活，把外婆的家看作是“最酷的地方”。是啊，那里自有一个天地，虽然没有电玩，没有冷气，却有很多无比神奇的妖怪朋友。能够在这个世界里找到自己的价值，是豆豆这个暑假乃至一生最大的收获。

余论　传统妖怪文化的价值和意义

关于“传统妖怪文化的价值和意义”，也许根本就是一个说了不如不说或者说了也白说的话题。有句话说得虽然损了点儿，但也道出了几分实情：“全世界搞理论的死光了，艺术也照常发展，没准儿还发展得更好。”是啊，日本妖怪文化一路发展到现在，直到近代才有好事者研究其“价值和意义”，在此之前它不一直枝繁叶茂吗？水木茂研究日本妖怪这么多年，将毕生的经历都投入到妖怪研究中去了，关于“价值和意义”的论述又有多少呢？因此，把这个话题放在“余论”中来谈，恐怕也不算委屈。

早在百年之前，《妖怪学》的作者井上圆了就认为，妖怪的增减生灭和科学的普及程度有很大的关系。在井上圆了眼里，妖怪文化本身没有什么正面价值，迟早会被现代科学一扫而光。对此，他得出三个结论：第一，在世间流传的妖怪，本来就是一些虚幻不实之物；第二，随着科学的发展和普通人知识的增多，妖怪一定会减少；第三，妖怪之所以能够如此兴风作浪，是由于自古以来各种歪理谬论在民间的流传。他预言：“自今学问愈普及，则谓不出数年，通俗之所谓妖怪者，将全扫地。”

他的这个预言，如今看来是已经实现了。正如他在书中所说，宗教和教育这两者进步了，世界上所谓的妖怪都将云消雾散，不留其形。当年，井上圆了写《妖怪学讲义》的目的是要用科学的方法破除迷信，而如今，大多数人果然已经不再相信妖怪的存在。但问题是，“妖怪迷信”虽然已经基本破除了，“道德革新”的目标却并没有实现。当今世上仍然“有贪利无厌者，节义之风，廉耻之俗，荡然扫地”[①]，而且此情此景，比《妖怪学讲义》成书之日恐怕是有过之而无不及。妖怪存在与否和人们道德水平的高低并没有直接的关系，并不是说妖怪消失了就能够换取天下太平。

另外，很多人喜欢用“非科学”来质疑妖怪文化。妖怪的确不是科学的，但是，不科学的东西就一定是不好的东西吗？无法用科学的标准衡量的东西就一定没有存在

① 参见井上圆了的《妖怪学讲义》。

的意义吗？科学的确可以解决很多问题，但是绝非所有的问题。当代人崇尚科学，自然会认为宗教是荒谬的，更何况妖怪文化？然而，科学和宗教应该是互补的，它们有不同的功能和适用范围，绝不可以互相替代。妖怪文化也是一样，它应该可以停留在科学之外，以自己的形态存在着，让人们看到除了科学以外还有另外一种解释世界的方式。况且，这种解释世界的方式已经存在了千百年，在人类世界的很多领域都留下了痕迹，单说日本妖怪文化在民俗学上的价值就不容小觑，这从柳田国男等民俗学家对妖怪的重视程度上来看就可见一斑。毫不夸张地说，各国各民族的妖怪和鬼神，都是人类文化基因中不可或缺的一部分，是无法被分离出去的。这些从原始时代的宗教意识中渐渐发展演变过来的信仰，是人类理性的形态之一，而且在当时它们也确实是行之有效的。科学打破了以前的很多信念，但却没能建立起可以同样支撑人们心理平衡与精神安宁的信仰。

梅原猛在《世界中的日本宗教》里描述了当今日本人生活的状况。他认为现在的人们“不用说不考虑自身的死，连自身的生也几乎不加考虑”。梅原猛说，在现代的日本，大多数人从很小的时候就已经开始拼命地用功学习，上各种各样的私人学习班，即使是很小的孩子也根本无法好好享受童年。孩子们拼命地学习，只是为了上个好学校。进了好学校之后看到身边有那么多优秀的人，于是就更加努力，一点点时间也不敢浪费，唯恐别人在竞争中超过了自己。这样拼命地用功学习十多年，终于考进了一所好大学。大学毕业，经过残酷的竞争和淘汰之后，终于又如愿以偿地进了一家好公司。可这并不是奋斗的结束，恰恰是奋斗的开始。为了当上模范职员，很多人必须早出晚归地在公司里工作，工作完回到家里常常感到筋疲力尽，根本没有多少时间和心情与家人待在一起，于是就造成了家庭关系的冷漠。偶尔想要放松一下，不是去打高尔夫球就是去光线阴暗的歌厅唱卡拉OK。然而，即便是在玩的时候也不能真正地放松，不少人甚至把打高尔夫球当作与客户沟通的重要途径，这样一来怎么还能享受它的乐趣？而在光线迷离的歌厅里放声歌唱，好像能够发泄一下心中的郁闷，多少还会让人产生一种感伤的情绪。等心中的郁闷渐渐平息了，再走出去面对一成不变的生活。就这样一年一年、浑浑噩噩地工作下去，还没回过味儿来，就到了退休的年龄。这时才忽然感到人生苦短，很多事还没来得及做，人生最美好的时光就已经一去不复返了！于是有些人在退休之后就陷入了一种空虚和无聊的状态——不用再去公司上班，一下子感到无所事事，于是被太太当成是“笨重的垃圾”，孩子们也都已经陷入了和自己当年相似的生活，有很多工作要忙，根本没工夫陪父母。于是，老人们就只能进入养老院，在里面每天和一些境遇相似的人一起聊聊天，做做运动，回忆回忆自己的一

生，接着开始迎接死亡的到来。

梅原猛所描述的这种生活，当然不仅仅为日本人所独有。在很多西方国家，人们对这样的生活早已开始了反思和追问。而且在中国的部分城市，也有越来越多的人开始被卷入这样的人生。很多学者都认为，这是人类追求现代文明所付出的沉重代价。最近几十年来，有不少人已经意识到现代人这种注定的人生道路的枯燥和乏味，于是对科学主义的现代文明产生了深深的忧虑。《风之谷》《幽灵公主》《百变狸猫》《妖怪大战争》等影片就是在对现代文明反思的基础上完成的。

无论人类文明发展到何种程度，人也总是脱离不了自然的。现代文明的确带给了我们很多前所未有的便利。水木茂在《鬼太郎》中说：“妖怪什么的，是马上就要灭绝的种族。人类更像是妖怪，只要敲敲电脑的键盘就要什么有什么。”是啊，我们现在每天最正常的生活，是连妖怪们都要望而兴叹的。然而这种生活也使我们与自然的关系产生了前所未有的紧张和疏远。在古老的信仰和价值观念还能够约束人们行为的时代，人类与自然的关系并没有那么紧张，而是自有一种朴素的与自然相处的智慧。随着科学的发展，“文明人长期以来忘记了这样的生态学的智慧。因而把人与自然，即与其他动植物仅理解为敌对关系，一味地认为人征服自然是文明的进步。农耕畜牧文明及（从）其结果（中）所产生的城市文明，就是建立在这种原理之上的。正因为如此，古代城市文明发达的地方，现在森林已彻底遭到破坏，自然变得极其贫乏。文明是一边蚕食自然一边发展的，特别是产业革命以后的科学技术文明，几十倍地加速了对自然的破坏、对自然的征服。”[①]正是基于这样的事实，梅原猛等人才那么急切地呼吁，人类有必要恢复“万物有灵论”的声誉，而不能把它简单地等同于迷信。迷信和信仰完全是两码事。把一些信仰当作迷信去反对和批驳，是一个很大的误区。

这种担忧不仅仅出现在宗教学家的论述中，也表现在妖怪文化的“复兴”热潮上。水木茂等人提出要重新审视妖怪文化，无疑也是基于同样的忧虑，同样包含着对传统价值体系的追念。经过千百年形成的妖怪文化里确实有迷信的成分在，但是它同时也包含着可贵的众生平等、天人合一等生命哲学思想，还有怎样与别的生物相处的智慧。因而，从某种程度上来讲，人们对妖怪文化的热衷并不只是停留在追求惊险刺激的层次上，而是出于对这种古老文化中所蕴含的朴素信仰的认同。说到这里，我又想起黑泽明的电影《梦》中的最后一个梦境。那个如世外桃源般的小村子，也许从来就不曾存在过——无论是在古代还是现在。然而不得不承认的是，那些朴素的传统

---

① 〔日〕梅原猛：《世界中的日本宗教》，卞立强、李力译，四川人民出版社 2006 年版，第 121 页。

观念和信仰比现代文明更能接近梦中的境界。

在水木茂的《鬼太郎》中，我们常常可以看到对传统丧失、信仰丧失的忧虑；宫崎骏的电影同样如此。宫崎骏曾说过，日本的动画将会没落，最重要的原因是人的资源会枯竭——日本年轻人的思维已经越来越西方化，许多日本民族自己的传统已经流失。所以，尽管日本还有许多新的动画片在不断涌现，却已不再独特，不再是不可替代的了。一个民族宝贵的审美经验是不多的。后人如果能够成功地复制和传承，就可以说是很大的贡献。而诸如黑泽明的电影、宫崎骏的动画等杰作，把包括妖怪文化在内的日本传统文化加以传承和表现，难道不是值得推崇和借鉴的吗?

嘲笑和否定总是比较容易做到。有了现代科学的支持，我们可以轻而易举地否定妖怪的存在，甚至把他们当作嘲笑的谈资。然而这么做却对我们加深对自己和世界的认识并无益处。因此，与其去嘲笑和否定，不如沉静地想想：妖怪真的就没有存在的意义吗?妖怪的出现真的就是彻头彻尾的谬误吗?

妖怪文化并不是恐怖的文化，也不是猎奇的文化。之所以说妖怪文化到现在仍然有价值，绝不是因为被它的光怪陆离照花了眼，而是透过荒诞的表面，我们可以清晰地触摸到它包含在其中的严肃内核；撇去虚幻的浮沫，我们能够明白地看到它其中蕴含的真切道理。

主要参考书目

江戸妖怪研究会編:『江戸の妖怪』、株式会社ダイアプレス2015年8月。

小松和彦:『知識ゼロからの妖怪入門』、幻冬舎2015年7月。

鳥山石燕:『画図百鬼夜行全画集』、角川ソフィア文庫2005年7月。

武田静澄:『河童·天狗·妖怪』、河出文庫2015年9月。

和田京子:『妖怪萬画(第1巻 妖怪たちの競演)』、青幻舎2012年2月。

和田京子:『妖怪萬画(第2巻 絵師たちの競演)』、青幻舎2012年3月。

〔日〕水木茂:《世界妖怪事典》,吴佩俞译,台湾晨星出版有限公司2004年版。

〔日〕水木茂:《中国妖怪事典》,苏阿亮译,台湾晨星出版有限公司2004年版。

〔日〕河合隼雄:《日本人的传说与心灵》,范作申译,北京三联书店2007年版。

〔日〕井上圆了:《妖怪学》,蔡元培译述,台湾渤海堂文化公司1989年版。

〔日〕柳田国男:《远野物语·日本昔话》,吴菲译,上海三联书店2012年版。

〔日〕柳田国男:《日本怪谈录》,印祖玲编译,重庆大学出版社2012年版。

〔日〕茂吕美耶:《传说日本》,广西师范大学出版社2007年版。

〔日〕茂吕美耶:《平安日本》,广西师范大学出版社2007年版。

〔日〕茂吕美耶:《江户日本》,广西师范大学出版社2006年版。

〔日〕茂吕美耶:《物语日本》,广西师范大学出版社2006年版。

〔日〕宫家准:《日本的民俗宗教》,赵仲明译,南京大学出版社2008年版。

〔日〕梅原猛:《地狱的思想》,刘瑞芝、卞立强译,四川人民出版社2005年版。

〔日〕梅原猛:《世界中的日本宗教》,卞立强、李力译,四川人民出版社2006年版。

〔日〕梅原猛:《诸神流窜——论日本〈古事记〉》,卞立强、赵琼译,经济日报出版社1999年版。

〔日〕中野美代子:《中国的妖怪》,何彬译,黄河文艺出版社1989年版。

〔日〕小泉八云:《怪谈》,叶美惠译,国际文化出版公司2005年版。

〔日〕小泉八云著、落合贞三郎编:《日本与日本人》,胡山源译,九州出版社2005年版。

〔日〕土居健郎:《日本人的心理结构》,阎小妹译,商务印书馆2006年版。
〔日〕广田律子:《“鬼”之来路——中国的假面与祭仪》,王汝澜、安小铁译,中华书局2005年版。
〔日〕黑泽明:《蛤蟆的油》,李正伦译,南海出版公司2006年版。
〔日〕青井汎:《宫崎骏的暗号》,宋跃丽译,云南人民出版社2006年版。
〔日〕妹尾河童:《窥视日本》,陶振孝译,北京三联书店2005年版。
〔日〕河竹登志丈:《戏剧舞台上的日本美学观》,丛林春译,中国戏剧出版社1999年版。
〔日〕中村雄二郎:《日本文化中的恶与罪》,孙彬译,北京大学出版社2005年版。
〔法〕马克斯·泰西埃:《日本电影导论》,谢阶明译,江苏教育出版社2007年版。
〔美〕约翰·A. 兰特:《亚太动画》,张慧临译,中国传媒大学出版社2006年版。
〔美〕鲁思·本尼迪克特:《菊与刀》,吕万和、熊达云、王智新译,商务印书馆2005年版。
〔美〕科尔:《犬与鬼——现代日本的坠落》,周保雄译,中信出版社2006年版。
蔡春华:《现世与想象——民间故事中的日本人》,宁夏人民出版社2004年版。
王晓平:《佛典·志怪·物语》,江西人民出版社1990年版。
叶渭渠:《日本文化史》(第二版),广西师范大学出版社2005年版。
叶渭渠:《日本绘画》,上海三联书店2006年版。
叶渭渠:《日本建筑》,上海三联书店2006年版。
叶渭渠:《日本工艺美术》,上海三联书店2006年版。
刘立善:《没有经卷的宗教——日本神道》,宁夏人民出版社2005年版。
陈勤建:《民俗视野:中日文化的融合与冲突》,华东师范大学出版社2006年版。
白晓煌:《日本动漫》,中国旅游出版社2006年版。
王金林:《日本人的原始信仰》,宁夏人民出版社2005年版。
戴季陶:《日本论》,九州出版社2005年版。
周作人:《周作人论日本》,陕西师范大学出版社2005年版。
汪公纪:《日本史话》,广西师范大学出版社2006年版。
余红艳:《精》,上海辞书出版社2014年版。
王有钧:《妖》,上海辞书出版社2014年版。
赵李娜:《神》,上海辞书出版社2014年版。
徐华龙:《鬼》,上海辞书出版社2014年版。

第1版后记

一年半以前那个炎热的夏日午后，当我签下这本书的写作协议时，我怎么也没有想到自己会在一个寒冷透骨的冬天来完成这本书的后记。那天，我匆匆忙忙地跑到中国传媒大学去找薛燕平老师，一边暗自惭愧自己的迟到，一边在他的带领下走进了出版社。编辑拿出早已准备好的协议，我抓起笔就签了名。薛老师在旁边说："你得看看啊！"我没作声，心想："您交代的事，哪里会有错！"

认识薛老师，纯属巧合。2006年初，他的第一本书——《世界动画电影大师》刚刚出版，我就赶紧买了一本来看。那时候我对动画片的兴趣正浓，正在四处搜罗与动画有关的书。这是一本让人看了一定会受感染的书，看完之后我就在博客上写了自己的阅读感受。没想到不久之后竟然看到了薛老师的留言！原来他是在浏览新浪博客时偶然发现我的那篇文字的。除了感叹网络的奇妙之外，我再也找不到别的语言来形容当时的心情了。

薛老师听说我的硕士论文要写中国剪纸片（动画片的一种），十分热情豪爽地欢迎我去中国传媒大学动画学院听课。我的专业是儿童文学，虽说和剪纸片有一定的交集，但如果对动画不了解，论文很难深入下去。能去动画学院听课，正是我求之不得的事。于是，2006年的两个学期我都尽量去旁听薛老师的课。这一年的收获，让我享用至今。也正是因为这一年的听课经历，才让我有幸以一个作者的身份进入"动画馆"。从小到大，我一直都是那种老师喊不出名字的学生，然而薛老师却从来都不吝惜他的赞美之词。他对我的肯定、鼓励和帮助，是我在过去的二十多年来收到的最珍贵的礼物之一。薛老师有一次在课堂上说他很幸运，因为他总能在人生最关键的时刻遇到很好的老师。大概正是因为如此，他才让自己也成了这样的老师。

然而开始动笔写这本书以后，我常常有不敢跟薛老师说话的感觉，唯恐他问我书写得怎么样了。当时我有很多动画片都没看过，大部分时间都用来"补课"了，写作进展很慢。薛老师根本不用催，只要隔些日子问我一声"写得如何了"就足以让我如坐针毡。而且他还经常在自己阅读和写作的时候，把那些和日本妖怪有关的资料介绍给我看，还不时把他想到的思路与我分享。为了帮助我完成这本书，他还让本书的插图作者李墨谦（他是个日本妖怪专家）给我讲解日本妖怪的来龙去脉，并在初稿完成后请他帮我修改

了书中的谬误。

人常常会在做一件事的时候发现正巧别人也在做这件事——正如我们往往是自己去看牙医的时候，才知道原来有这么多人的牙齿也坏掉了一样——在写这本书的时候，我发现一些与日本传统妖怪有关的书也在相继出版。我搜集、阅读着这些书，并和自己的构思作比较，那些没有什么参考价值的书，我快速翻过并置之不理；一些别人已经讲得很好的地方，我吸收进来但尽量不在书中重复；而那些能引起我思考的部分，则往往成了我构思时的方向。

我喜欢能看出作者性情的书——这样的书尽管可能有失公允，但至少是活生生的，容易引起读者的共鸣。因此，我不想把这本书写成“日本妖怪百科全书”，况且我也没有能力将妖怪们“一网打尽”。那么对妖怪和动画片的选择，也肯定会因此而有所偏颇，难免带有很浓的个人色彩。而且，即使是同样的妖怪在不同的人眼里也会有不同的样子，比如有的人认为“酒吞童子”无恶不作、可恶至极，有的人却觉得他很有英雄气概。因此，我希望当大家没有读到自己熟悉并喜爱的妖怪，或者是读到了原本就不重要、自己也不喜欢的妖怪时，能够淡然视之。

这本书的写作，越到后来越是掺杂着惭愧和不安。因为我每一次打开书稿，都能发现自己不满意的地方；对日本动画和妖怪了解得越多，就越能发现自己的浅薄。开始时的蠢蠢欲动、兴致勃勃和热情洋溢，随着写作的一天天进行渐如人到中年，一切都归于平淡。再到后来，当我对一些问题百思不得其解、文笔也变得越来越艰涩的时候，就更加觉得这本书是多余的。甚至到了最后，几乎都没有拿出来看的勇气。如果不是男友对我说“这是你的第一本书，一定会有很多不足。但是你得有勇气让自己犯错误，这样才能改正和提高”，我恐怕还会遥遥无期地拖延下去。我很清楚这本书的弱点和缺陷，知道自己的视野还很不开阔，对很多本该是目之所及的东西却不甚了了，这无疑会让这本书显得单薄。但无论如何，我都只能献丑了。我喜欢的日本学者梅原猛说，他的《地狱的思想》是个月份不足的孩子，或许它应该再吸收几年的养分，才能够出世。然而他之所以把它“生下来”，是因为有些想法会在某个时间产生，如果你不及时抓住，它们很快就会消失掉。这段话，不仅让我知道动笔要勤，也给我增添了交稿的勇气。况且，如果迟迟没有人来抛这块灰头土脸的砖，又怎能引出晶莹剔透的美玉？

如今回头来看这本书，唯一让我觉得问心无愧的是，我在写作时用了很大的力气、投入了很大的热情。我至今还记得自己在看《梦》《千与千寻》《河童之夏》等电影时的如痴如醉，还有在写与它们有关的那些章节时的痛快淋漓。

《千与千寻》那一节，我花了很长时间去写。宫崎骏电影中的人物，我最喜欢的是千

寻。谁都会有自己最喜欢的电影，那个电影也许并不完美，可它却能触动你心底最敏感的弦；谁都会有自己喜欢的角色，那个角色也许非常普通，但却让你感到分外亲切熟悉。很多时候我和刚刚闯入异界的千寻一样，软弱、犹豫，既娇宠又胆小，不愿去面对需要承担的现实，就像过马路时不愿意自己看清车来车往，而更想躲在同伴身后一样。

千寻很幸运。她遇到了知道怎样才能让她长大的小白。这部电影中最让我感动的镜头，是千寻一边哭一边大口大口地吃着小白给她的饭团的那一幕。那感觉，对我来说是如此熟悉。每当看到这一段，我都会想起跟男友刚刚熟识的情景，当时我正在梅雨季节一般的阴郁中挣扎，是他温暖的安慰使我不至于“发霉”。也许，只有当一个人告诉你“人这辈子最重要的就是不能为自己的决定后悔，只要自己认为正确，再困难都要坚持下去，眼前的一切都会过去”的时候，他才是真正知道怎么帮你的人。真想让你变得勇敢的人，不会总让你躲在他的背后，而是让你自己去选择，甚至让你去犯一些小错误。他会在你向他求助的时候，给你温暖但绝不黏腻的帮助，会有一些近乎冷漠的“规定”，有时还会有一点点严厉，为的是打消你的懒惰与自怜。他会在你犹豫不决时为你鼓劲儿，在你被冲昏头脑时向你泼冷水……

遇见这样一个人，会让你觉得不管曾经遭受过怎样的暗无天日，都是值得的。而当雨过天晴的时候，那些难以释怀的往事都被冲淡了，这份弥足珍贵的情义却还在充盈着你的生命。年龄渐长，渐渐明白了命运的际遇离合就像是海上的风暴，无论多么坚固的船只，都有可能被它吞没。而且有时候，自我保护的本能会让人学会见风使舵，也许在不知不觉间你就偏离了航向，离约定的港口越来越远。我很庆幸自己能这么幸运，在人生的航程中能与喜欢的人结伴同行。

我不得不承认自己有些不务正业——在这本书的正文还没有什么着落的时候，我就已经写了好几篇后记。现在回过头来翻看，它们都留有我当时心情波动的痕迹——有的阴沉，有的明亮，有的轻快，有的甚至还有点悲壮。然而如今书真的写完了，才发现那些后记都无法代言现在的心情。不管了，让它们自生自灭吧！生活本来就是瞬息万变的。

现在我得出去了，外面阳光还不错，我要去给自己买一件礼物。

周英
写于上海师大
2008年12月12日

第2版后记

完成《怪谈——日本动漫中的传统妖怪》最后一个字的修订后，我翻开这本书的第1版，看了一下后记写完的时间。

那是2008年的冬天，距现在已经将近八个年头了。

如今，生活早已不复当年的简单纯粹，我亦不敢再说自己内心仍如多年前那般轻盈。那时，尽管有密不透风的黑暗，然而天高明月的日子却总是那般爽利。现在回望一路走来的模样，才知道生活不管你如何不情愿，都会按照她自己的节奏在你面前铺展开来，平坦也好，坎坷也罢，全都要你自己用双脚去丈量。

这些年，经历颇多，长进全无。曾经在生活的幽深中迷醉不知归路，甚至一度怀疑自己一直以来坚信的东西是否真的坚不可摧。曾想长长久久地待在学校里，把自己的春秋大梦做到天荒地老，却终究无可奈何地走向忙碌到无法给自己留下一点余隙的工作中去，竟又不肯褪去学生的状态，顽固地偏执于一隅。像一只躲在壳里的蜗牛，即便羡慕着外头的春雨春风，也只是偶尔探出头去嗅一嗅；又像一只不想出壳的小鸡，即便全身已长满了羽毛，也还是不愿意失去那层蛋壳的保护。

这种别扭的状态，和写作本书第一版时的爽快不啻天壤之别。当年读蒲松龄的《聊斋志异》时，追慕狐仙水鬼的霁月清风、青天白云般的坦荡；看小泉八云的《怪谈》时，触目惊心，却对怨灵深有同情之感。那种几近憨痴却又不乏纯真的状态，在时间的洗涤下，仿佛已渐行渐远。

当本书的主编薛燕平老师、责编张旭老师告诉我这本书要再版的时候，我仿佛收到了一个从未料想过的礼物。记得那是一个冬天，张旭老师约我在北京书展上见面——我当时在北京的一个出版社做童书编辑，作为编辑，我和张旭老师都会参加书展，在那儿见面彼此相宜——我用准备好的凌美钢笔郑重地在再版合同上签了名，心情飞扬得如同北京天空中时常飘荡的风。

然而不久之后，我就离开了北京，一路读着久违的《长袜子皮皮》，多少带着流浪和悠游的心态移居到了桂林。而这部书稿的修订，便在另一个城市中拖拖拉拉地开始了。

是的，拖拖拉拉。我恨死了自己这个屡教不改的习惯。我对自己说，刚刚开始在一个地方生活，就按照这个地方的节奏慢慢来。然而如今，“慢生活”对大多数人来讲，都只是一种停留在书本和杂志上的美好理想，不管是在北京还是在桂林，似乎都很难慢下来。到桂林不久，我的工作就迅速按照北京的节奏风风火火地展开了。似乎连在电脑中存放已久的《夏目友人帐》《辉夜姬物语》都没有时间看，书稿的修订，更是进展缓慢。

《怪谈——日本动漫中的传统妖怪》第一版于2009年面世。那时，国内研究日本妖怪的专著还屈指可数。八年来，国内研究者对这一话题的关注程度已是今非昔比，相关论著纷纷问世，很多来自日本和中国台湾的著作也在内地陆续出版。尽管本书只是众多著述中毫不起眼的一本，但承蒙读者不弃，书出版之后，我陆续得到不少反馈。有些读者火眼金睛，一语中的，向我指出书中的谬误，令我收获良多，也为我修订本书提供了方向。

书稿文字方面的修订，从这几个方面进行：

第一，根据近年来我搜集到的关于妖怪的新资料，对第1版进行了补充和修改。

第二，对书中的一些数据进行了更新。

第三，删减了与日本动漫无关的章节，如第1版中关于日本儿童文学的部分过长，修订时砍掉了一大部分。

第四，新增了关于《悬崖上的金鱼姬》《夏目友人帐》等动画片的章节。

第五，语句和叙述方式的调整，将第一版中表述不当之处做了修订。

最后，也是特别重要的一点是，插画仍然是本书的一大亮点。为了使修订版更有质感，本书的所有插画都是李墨谦重新绘制的。时隔八年，他作品中的童真童趣丝毫没有流失，画面却更为圆融饱满。

这次修订虽然耗时良久，但依然是在匆忙中完成。正如成长永远是现在进行时，不到寿终正寝就不算是真正完成，这本书的修订，也仅仅是我现阶段水平的表现。这些年对妖怪的关注断断续续，将很多精力放在了我的专业儿童文学上，因此本书也难免让读者感到遗憾，疏漏乃至谬误恐怕依然在所难免，在此向各位读者致歉并恳请方家斧正。

最后，真诚地感谢一直关心我的亲友和老师们：

感谢我的老师、本书主编薛燕平，在本书交稿后的一天清晨，他因为书稿拖延等问题，在电话中对我一顿淋漓尽致的痛骂，令我感到酣畅淋漓，竟仿佛回到当年蹭课时的青葱岁月。

感谢我博士时期乃至一生的导师梅子涵，在本书第一版出版后，他一针见血地指出了书中的幼稚之处，并叮嘱我在第2版中一一修正。

感谢我硕士时的同学张广海，在我为这本书进行修订时，他恰好在日本访学，于是我毫不客气地麻烦他搜罗了不少资料，让书中的多处修订均有据可依。

感谢本书编辑张旭，谢谢她对我的温暖关心，以及为这本书付出的精力。

感谢本书插画者李墨谦，尽管我们平日很少见面，但在心底却从未觉得疏远。

感谢在我的工作和生活中陪伴我、包容我的朋友们，作为一个极度不自信的人，如果没有你们的肯定和鼓励，我恐怕难以在生活中收集到这么多温暖的阳光。

特别感谢我的家人，当我与很多曾经如胶似漆的朋友越走越远、渐渐走散的时候，当曾经的亲密关系突然灰飞烟灭的时候，亲情的牢靠和无私时时让我感受到生命的质地依然坚韧……

桂林常常黑云压城，风雨不断，然而这种天气却总能莫名其妙地给我一种末日将至的欢喜和安全感。这本书的后记在这般风雨飘摇中完成，于外部场景来说，几近完美。至于书稿本身如何？恐怕只能交由读者评判了。

此刻，离家不远的漓江畔春水漫漫，莺飞草长，各种深深浅浅的绿早已乱了乾坤。我的心思，也在丛林般茂密的绿色中踟蹰良久，不知归路。

深藏在水草中的河童，可否探出头来，与我打个招呼？

周英

写于桂林

2016年5月20日

［Ｇｅｎｅｒａｌ Ｉｎｆｏｒｍａｔｉｏｎ］
书名＝怪谈—日本动漫中的传统妖怪
作者＝周英著
丛书名＝动画馆系列丛书
页数＝２１４
ＳＳ号＝９６１３２１５９
出版日期＝２０１７．０３
出版社＝中国传媒大学出版社
ＩＳＢＮ号＝９７８－７－５６５７－１８９９－１
中图法分类号＝Ｊ９０５．３１３
原书定价＝６８．００
主题词＝动画片－电影评论－日本
参考文献格式＝周英著．怪谈　日本动漫中的传统妖怪［Ｍ］．北京：中国传媒大学出版社，２０１７．０４．